Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Stanford University Libraries
36105006805233

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

[v. 14]

1921

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

N3
M8
vol. 14
1921

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES
Art Library
1978

Alle Rechte vorbehalten.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Digitized by Google

ABHANDLUNGEN

Band I:

Seite

Gall, Ernst, Die Apostelreliefs im Mailänder Dom . . . . . 1— 13
Brinckmann, A. E., Die geschichtliche Anlage der deutschen Städte . . . . . 14— 28
v. Manteuffel, K. Zoege, Bilder flämischer Meister in der Galerie der Uffizien zu Florenz 29— 49
West, Robert, Konrad Asper . . . . . 50— 55
Simon, Karl, Johannes Vest v. Creussen in Frankfurt a. M. . . . . 56— 69
Göbel, H., Heinrich von der Hohenmuel, Hugo vom Thale und Seger Bombeck, Wirker im Dienste Johann Friedrichs des Großmütigen . . . . . 70— 96
Tarrach, Antonie, Studien über die Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft . . . . . 97—138

Band II:

Glück-Wien, Heinrich, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance . . . . . 161—173
Poglayen-Neuwall, Stephan, Ein heidnisches Elfenbeinrelief des Triestiner Museo di Storia et Arte im Spiegel der spätantiken Kunst Ägyptens . . . . . 174—180
Höhn, Heinrich, Graphische Blätter des 15. Jahrhunderts aus der Stadtbibliothek zu Windsheim in Franken . . . . . 181—187
Panofsky, Erwin, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung 188—219
Weil, Ernst, Eine frühe Porträtzeichnung Dürers . . . . . 220—222
Feulner, Adolf, Johann Michael Fischer, ein bürgerlicher Baumeister der Rokokozeit (1691—1766) . . . . . 223—231
Nasse, Hermann, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg (geb. 1575, gest. 1634), als Zeichner . . . . . 232—238
v. Sydow, Eckart, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler . . . . . 239—252
Junius, Wilh., Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel . . . . . 253—261

MISZELLEN

Band I:

Seite

Gümbel, Alb., Das Todesjahr der Dorothea Vischerin 139

Band II:

Habicht, V. C., Zur deutschen Malerei um 1500 262
Simon, Karl, Die erste Besprechung der Cornelius-Zeichnungen zum Faust 266

REZENSIONEN

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Herausg. von Ulrich Thieme. XIII. Band. Gaab—Gibus (Hans W. Singer), S. 149.

Baum, Julius, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien (Paul Zucker), S. 277.

Behrendt, Walter Curt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur (J. Strzygowski), S. 286.

Bibliotheca d'arte, diretta da Armando Ferri e Mario Recchi (Ludwig Schudt), S. 291.

Burger, Fritz, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit (Sascha Schwabacher), S. 283.

Cornell, Henrik, Sigtuna och Gamla Uppsala. Ein Beitrag zur Kenntnis der englisch schwedischen Beziehungen im 11. Jahrh. (J. Strzygowski), S. 269.

Diez, Ernst — Heinrich Glück, Alt-Konstantinopel. 111 photogr. Aufnahmen der Stadt und ihrer Bau- und Kunstdenkmäler (Karl Ginhart), S. 143.

Eberlein, Kurt K., Deutsche Maler der Romantik (Paul F. Schmidt), S. 282.

Fischer, Otto, Chinesische Landschaftsmalerei (H. Kunike), S. 287.

Flury, S., Islamische Schriftbänder (E. Kühnel), S. 270.

Digitized by Google

Glück, Heinrich, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Untersuchungen zur Baukunst und Plastik von Konstantinopel, Wien, Österreich (Josef Strzygowski), S. 141.

Graber, Hans, Piero della Francesca. Achtzig Tafeln mit einführendem Text (G. Biermann), S. 288.

Grautoff, Otto, Französische Malerei seit 1914 (Paul F. Schmidt), S. 290.

Groner, A., Die Geheimnisse des Isenheimer Altars in Colmar (M. Escherich), S. 150.

Hausenstein, Wilhelm, Vom Geist des Barock (Paul F. Schmidt), S. 147.

Hildebrandt, Hans, Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze (Paul F. Schmidt), S. 279.

Kahn, Rosy, Die Graphik des Lukas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgeschichte der holländischen Kunst im 16. Jahrh. (Sascha Schwabacher), S. 150.

Küppers, Paul Erich, Der Kubismus (Alfred Kuhn), S. 289.

Lorenzen, Wilhelm, De Danske Dominikanerklostres Bygninghistorie (R. Haupt), S. 269.

Marc, Franz, Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen (S. Schwabacher), S. 292.

Neuburger, Albert, Die Technik des Altertums (Aug. Köster), S. 291.

Orbaan, J. A. F., Documenti sul barocco in Roma (Ludwig Schudt), S. 283.

Pagenstecher, R., Nekropolis. Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien (Edmund Weigand), S. 151).

Pelka, Otto, Elfenbein. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 17) (R. Berliner), S. 154.

Reichhold, Karl, Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder (Aug. Köster), S. 144.

Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen (Hans Friedeberger), S. 276.

Röthlisberger, Bianca, Die Architektur d. Gralтempels im jüngeren Fiturel (P. Wolf), S. 148.

Rydbeck, Otto, Den äldsta kristna Konsten i Skone Lund och Dalby. Lund 1920. (Zweite Veröffentlichung des Vereins Alt-Lund) (Rich. Haupt), S. 153.

v. Schlosser, Julius, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte (E. Steinmann), S. 273.

Schramm, A., Der Bilderschmuck der Frühdrucke (Ernst Weil), S. 271.

v. Seidlitz, Woldemar, Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit (W. Junius), S. 280.

Seliger, M., Kunstbetrachtung und Naturgenuß (Sascha Schwabacher). S. 282.

Seunig, Vinzenz, Die kretisch-mykenische Kultur (Aug. Köster), S. 290.

Stoehr, August, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut (Georg Biermann), S. 151.

Sveriges Kyrkor, Konsthistorikt Inventarium utg. av Sig. Curman och Johnny Roosval. Dalarne I, 2: Falce Domsagas Norra Tingsl. bearbet av Gerda Boethius (Rich. Haupt), S. 142.

v. Sybel, L., Frühchristliche Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung (Edmund Weigand), S. 145.

Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose (Rosa Schapire), S. 147.

Thordeman, Bengt, „Alsnö Hus". Ein schwedischer Palast des Mittelalters in seinem kunst-histor. Zusammenhang (Strzygowski), S. 286.

Valentiner, Wilhelm R., Zeiten der Kunst und der Religion (Willi Wolfradt), S. 146.

With, Karl, Java, brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java (H. Glück), S. 274.

Neue Bücher S. 157, 294.

Digitized by Google

DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER OBERITALIENISCHEN UND PROVENZALISCHEN PLASTIK IM XII. JAHRHUNDERT

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln (I—IV) in Lichtdruck

Von ERNST GALL

Im nördlichen Seitenschiff des Domes zu Mailand befinden sich in paarweiser Anordnung die hier abgebildeten vier Reliefs aus rotem Veroneser Marmor mit je zwei Aposteln (Abb. 1 u. 2)[1]). Sie sind bisher kunstgeschichtlich kaum einer ernsthaften Beachtung gewürdigt worden, obwohl sie unter den nur spärlich erhaltenen Resten der Mailänder Plastik aus frühmittelalterlicher Zeit die bedeutsamsten Stücke sind[2]). An dem Platze, den sie jetzt einnehmen, wurden sie erst im Jahre 1852 paarweise eingemauert, nachdem sie, wie Mailänder Historiker berichten[3]), bei der Zerstörung eines alten Hauses auf dem Terrain des ehemaligen Campo santo der Kathedrale aufgefunden worden waren. Zwei weitere Platten mit den übrigen vier Aposteln sind höchstwahrscheinlich verlorengegangen.

Solange andere Zeugnisse nicht vorhanden sind, müssen wir zunächst annehmen, daß diese Reliefs aus dem alten Dome stammen, der nach der Zerstörung Mailands durch Friedrich Barbarossa in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts wiederhergestellt wurde[4]) und 1386 dem jetzigen Gebäude weichen mußte. Wir dürfen auch vermuten, daß Reliefs dieser Größe und aus diesem wertvollen Material unter den Ausstattungsstücken der alten Kirche einen hervorragenden Platz

(1) Die Reliefs befinden sich an der Außenmauer im zweiten Joch. Jedes Relief mißt etwa 1,39 m in der Breite und 1,84 m in der Höhe. Von den Aposteln ist Petrus (Nr. 8) auf dem vierten Relief (Abb. 2) ohne weiteres an den Schlüsseln erkenntlich, Jacobus Maior (Nr. 1) ist durch seine Pilgerschuhe charakterisiert. Auf dem dritten Relief (Abb. 2) sind Judas Thaddaeus (Nr. 5) und Jacobus Minor (Nr. 6) durch Inschriften bezeichnet. Die Inschriften sind rein theologischen Inhalts und ohne kunstgeschichtliches Interesse. Auf der ersten Tafel steht unten: HOS DEUS ELEGIT · PER QUOS MUNDANA SUREGIT. Auf der dritten Tafel steht oben über Judas Thaddaeus in zwei Zeilen: CORDIS ID EST CULTOR · ES || CORCULUS ATQ TADEUS. Ebenso über Jacobus Minor: ALPHEI IACOBUS EST SUPLAI || TATOR ALUMNUS. Unter ihnen steht: TO FRATRES FIDEI COMPAGE SODALES. — Da die Beleuchtung im Mailänder Dom gerade an dieser Stelle eine sehr ungünstige ist, mußten die Aufnahmen unter Anwendung von Blitzlicht gemacht werden, wodurch schwere Schlagschatten leider unvermeidlich waren. Die Anfertigung übernahm in meinem Auftrage Cav. Gigi Bassani, Milano, Via Passarella 20. (Januar 1914.)

(2) Von den zahlreichen Arbeiten über den Mailänder Dom beschäftigt sich mit unseren Reliefs ausführlicher, wenn auch völlig kritiklos, nur die Publikation des Camillo Boito, Il Duomo di Milano, Milano 1889. (Abbildung des dritten und vierten Reliefs auf Taf. 38.) Siehe ferner Carlo Romussi, Milano ne' suoi monumenti, Milano 1875. Abbildungen auch bei Weese, Die Bamberger Domskulpturen. 2. Auflage. Straßburg 1914, Tafel 27. Auffällig ist das Fehlen eines Hinweises auf unsere Reliefs bei A. Venturi, Storia dell' arte italiana und bei Vöge, Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXV, 1902, Seite 409 ff. Dagegen kurze Erwähnung bei J. Burckhardt, Der Cicerone, 9. Auflage, Leipzig 1904, Teil II, 2, Seite 376, mit der nicht quellenmäßig nachweisbaren und auch als fraglich bezeichneten Datierung auf 1173. Unverständlich ist die Behauptung bei M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik, Leipzig 1897, Seite 197; womit die Reliefs „aus dem Ende des 13. oder gar erst dem Anfang des 14. Jahrhunderts" stammen sollen.

(3) C. Romussi, Il Duomo di Milano. Mailand 1908, Seite 104 (auch kleine Abbildung).

(4) Galvaneus Flamma, Chronicon Maius ed. Ant. Ceruti, Miscellanea di storia italiana edita per cura della regia deputazione di storia patria. VII, 1869, Seite 715.

Digitized by Google

einnahmen. Es erscheint danach gerechtfertigt, sie mit einer Notiz in Verbindung zu bringen, die sich in der Mailänder Chronik des Galvaneus Flamma findet. Dieser, aus einer alten Mailänder Familie gebürtig, Predigermönch von St. Eustorgio und Professor der Theologie an der Universität von Pavia, kommt in seinem im Anfang des 14. Jahrhunderts abgefaßten „Chronicon extravagans de antiquitatibus Mediolani" nach einer kurzen Erwähnung der Domkirche, deren prachtvollen Turmbau er rühmend hervorhebt, sofort auf die „mirabiles ymagines ex marmore rubeo XII apostolorum" zu sprechen und gibt an, sie seien eine Stiftung des Papstes Urban III., der aus der vornehmen Mailänder Familie der Crivelli stammte und kurze Zeit (1185—87) Erzbischof von Mailand war, bevor er auf den päpstlichen Stuhl berufen wurde (gest. 1187)[1]). Die genannte kurze Beschreibung würde auf unsere Reliefs sehr gut passen, wir dürfen sie daher wohl unbedenklich mit denen identifizieren, die Galvaneus Flamma um 1300 im alten Mailänder Dom sah, zumal sie offensichtlich Arbeiten des späteren 12. Jahrhunderts sind.

Wo haben sie sich aber ursprünglich befunden? Derselbe Chronist gibt uns in seinem „Chronicon Maius" nähere Auskunft, er sagt, sie seien „in circuitu chori" zu sehen gewesen[2]). Das ist zunächst wenig befriedigend, denn dieser Ausdruck, der für den Schreiber sicher durchaus eindeutig war, ist für uns reichlich unbestimmt, da wir von der Baulichkeit des alten Chores und seiner liturgischen Einrichtung nichts wissen. Zunächst ist daran zu erinnern, daß die mittelalterlichen Schriftsteller stets „chorus" und „absis" unterscheiden[3]). Der „Chorus" ist der für die Geistlichkeit der Kathedrale bestimmte und vom Laienschiff abgeschlossene Raum. Hier haben sich also auch unsere Reliefs befunden. Aber was heißt „in circuitu"? Dieses Wort hat eine ganz allgemeine Bedeutung, man darf dabei zunächst weder an eine bestimmte Form, noch an einen bestimmten Platz denken. Der moderne Leser wird vielleicht geneigt sein, sich einen „Chorumgang" vorzustellen. Hieran darf bestimmt nicht gedacht werden, die Mailänder Architektur des 12. Jahrhunderts kannte die französische Form des Chorumgangs noch nicht. Auch verbinden die mittelalterlichen Quellen diesen Sinn nur ausnahmsweise mit jenem Ausdruck und dann nur, sofern sie eine nähere Beschreibung hinzufügen. So sagt Gervasius von Canterbury, wenn er die auf kreisförmigem Grundriß angeordneten Säulen der Apsis in der Kathedrale von Canterbury beschreiben will, nicht etwa „in circuitu erant positi", sondern „in circuitu erant ad circinum positi", da „in circuitu" ganz unbestimmte Vorstellungen erwecken würde[4]). Den eigentlichen Chorumgang aber bezeichnet Gervasius mit „via quae extra chorum est", wobei man wieder beachten wolle, daß eben „chorus" stets nur der für die Geistlichkeit bestimmte Raum ist, in diesem Falle also das Hauptschiff des Chores nach unserem Sprachgebrauch. Weit allgemeiner ist schon der Ausdruck „in circuitu extra chorum", wobei sich erst aus dem Zusammenhang ergibt, daß der Chorumgang gemeint ist[5]). Wie schon bemerkt ist diese Stelle bei Gervasius eine Ausnahme, in der Regel heißt „in circuitu" etwa soviel wie „an der äußeren

(1) Galvaneus Flamma, Chronicon extravagans. ed. Ant. Ceruti, a. a. O., Seite 483.

(2) ed. Ant. Ceruti, a. a. O., Seite 729.

(3) Dieser Unterschied wird in den „Gesta abbatum Trudonensium" ausdrücklich erläutert. cf. J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896, Seite 242. Mir sind Verwechslungen bei mittelalterlichen Schriftstellern nicht begegnet. C. Boito, a. a. O., dachte sich die Reliefs an den Wänden der Apsis.

(4) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 258.

(5) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 264.

Digitized by Google

Grenze", „am Rande". Im Liber pontificalis[1]) wird z. B. eine seidene Albe beschrieben, die „in circuitu" mit purpurnen Borten geschmückt ist oder ein Altar hat Vorhänge „in circuitu". Auf dem Monte Cassino[2]) wird das Kloster „in circuitu" mit Mauern und Türmen versehen. Es ließen sich unzählige Stellen dieser Art anführen. Wir können also aus der Notiz des Galvaneus Flamma zunächst nur schließen, daß die Apostelreliefs zur Ausstattung des Chores der alten Kathedrale gehörten. Es liegt nun nahe, an das Vorhandensein von Chorschranken zu denken, zu deren Schmuck die Apostelreliefs dienten. In diesem Sinne wäre der Gebrauch der Worte „in circuitu chori" mit Sicherheit auch sonst zu belegen. In dem Chronicon monasterii Casinensis[3]) heißt es von Lettner und Chorschranken: „Frontem quoque chori, quem in medio basilicae statuit, IV magnis marmoreis tabulis sepsit; de quibus porfiretica una, viridis altera, reliquae II ac ceterae omnes in chori circuitu candidae." Wir dürfen also vermuten, daß uns in den Mailänder Apostelreliefs Reste der Dekoration eines größeren Lettnereinbaus erhalten geblieben sind. Zur Bestätigung dieser Ansicht läßt sich noch eine andere Quelle anführen. Im „Manipulus florum" wird uns nämlich von Galvaneus Flamma erzählt, daß Hubert von Crivelli, der nachmalige Papst Urban III. „pulpitum ecclesiae Majoris ex rubeo marmore construxit, ipsamque ecclesiam marmoreis imaginibus Leonculis et Griphonibus multum ornavit[4]). Also hier wird zunächst direkt von dem „pulpitum" aus rotem Marmor gesprochen. „Pulpitum" heißt ursprünglich nichts anderes als Gerüst oder Bühne. Die mittelalterlichen Schriftsteller verstehen darunter sowohl eine Kanzel wie einen Lettner. In unserem Falle dürfte eine isolierte Kanzel im eigentlichen Sinne nicht in Frage kommen, denn eine solche würde wohl im Mittelschiff gestanden haben; es ist vielmehr an einen mit Ambonen versehenen Lettner zu denken. Daß „pulpitum" tatsächlich den Sinn von Lettner hat, mag durch folgende Stelle aus dem Traktat des Gervasius über die Kathedrale von Canterbury belegt werden, wo jeder Zweifel ausgeschlossen ist[5]): „Pulpitum vero turrem praedictam a navi quodammodo separabat, et ex parte navis in medio sui altare sanctae crucis habebat. Supra pulpitum trabes erat, per transversum ecclesiae posita, quae crucem grandem et duo cherubin et imagines sanctae Mariae et sancti Johannis apostoli sustentabat." Unter den oben genannten „marmoreis imaginibus" brauchen unsere Apostelreliefs an sich nicht verstanden zu werden, wir können aber annehmen, daß der Lettner auf Säulen ruhte, wie etwa der — allerdings stark veränderte — im Dom zu Modena, und daß die Säulen auf „Leonculis et Griphonibus" standen, wie wir das in Modena heute noch sehen können[6]). Dieses Beispiel von Modena erwähne ich absichtlich, denn hier sind uns noch zahlreiche Reliefs erhalten, die ganz offenbar zur Ausstattung des Lettners und seiner Kanzeln gehörten. Man mag auch an die Lettner in S. Zeno zu Verona und in der Kathedrale von Piacenza denken, die freilich heute ebenfalls nicht mehr im alten Zustand erhalten sind. Immerhin läßt sich hier noch gut die

(1) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 86, 96. Der Liber pontificalis ist eine Quelle, in der man in vorzüglicher Weise den mannigfaltigen Sinn des Wortes „circuitus" studieren kann.

(2) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 197.

(3) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 205/206.

(4) ed. Muratori, Rerum Italicarum scriptores. Bd. XI, Seite 655.

(5) Siehe Schlosser, a. a. O., Seite 256.

(6) Über den Lettner im Dome zu Modena vergleiche Ad. Venturi, Museo civico di Modena. Un capitello Romanico, in Le Gallerie Nazionali Italiane, notizie et documenti. Bd. III, Seite 271—279.

Digitized by Google

Grundform der oberitalienischen Lettner erkennen, die sich bühnenartig über einem Säulenaufbau oberhalb der Krypta erhoben und mit einer oder mehreren Kanzeln versehen waren. Wir vermögen also wenigstens in groben Zügen zu ermitteln, in welcher Art unsere Reliefs „in circuitu chori" angebracht waren. Mit diesem allgemeinen Hinweis müssen wir uns auch begnügen; weder die erhaltenen Reste, noch die schriftliche Überlieferung erlauben es, den alten Zustand in Einzelheiten zu rekonstruieren, obwohl sich die vier Platten paarweise gruppieren lassen, wenn man auf die Bildung der die Apostel trennenden Säulen und ihre Kapitelle achtet. Vielleicht ist es jedoch erlaubt, aus dem Fehlen der Inschriften auf einem Teil der Tafeln den Schluß zu ziehen, daß die Arbeiten vor der endgültigen Vollendung unterbrochen wurden; da die oben genannten Quellen aber offensichtlich von einem Lettner sprechen, der in allem wesentlichen fertig dagestanden hat, so müßte man annehmen, daß die einzelnen Tafeln erst nach einer Unterbrechung der Arbeiten zusammengestellt wurden. Diese Vermutung scheint, wie wir gleich sehen werden, durch bestimmte Quellennachrichten bestätigt zu werden.

Die bereits genannten Quellen erwähnen, daß die Anlage des „pulpitum" dem Erzbischof Hubert von Crivelli, dem späteren Papst Urban III. zu danken sei. Von diesem heißt es bei Galvaneus Flamma[1]): „Hic factus archiepiscopus statem fecit in marmoribus sculpiri imagines omnium apostolorum, qui sunt in circuitu chori"; danach fiele die Entstehung unserer Reliefs in die Jahre 1185—87, wenn wir an unserer, nach den bisherigen Ausführungen doch mindestens sehr wahrscheinlichen Annahme festhalten, daß sie die nämlichen seien, die Galvaneus Flamma erwähnt. Aus stilistischen Gründen ergibt sich keine Veranlassung, hierzu Zweifel zu äußern: doch wird erst später näher darauf zurückzukommen sein. Vorderhand muß ich noch erwähnen, daß die schriftliche Überlieferung mehrdeutig sein könnte. Ambrogio Bosso, der am Ende des 14. Jahrhunderts — also später als Galvaneus Flamma — eine Chronik verfaßte, berichtet nämlich zum Jahre 1220[2]), daß Oprandus de Busnate „praeses vegionum[3]) ecclesiae Mediolani" ein pulpitum gemacht habe. Man braucht diese Angabe nicht für falsch zu halten, sie läßt sich meines Erachtens durchaus mit der von Galvaneus Flamma gegebenen Nachricht vereinigen, selbst wenn es sich um das gleiche pulpitum handelt. Es ist nicht nur denkbar, sondern wie wir bereits beobachten konnten, sogar wahrscheinlich, daß Hubert während seines nur sehr kurzen Episcopates — er starb als Papst schon im Oktober 1187 — nicht die Vollendung des von ihm in Auftrag gegebenen Werkes erlebte und daß es nach seinem Tode unter Leitung des Oprandus de Busnate vollendet wurde. Das braucht nicht etwa im Jahre 1220 geschehen zu sein, denn die Notiz macht ganz den Eindruck, als sei sie einem Nekrologium der Kathedrale entnommen, so daß 1220 das Todesdatum des Oprandus de Busnate gewesen ist. Jedenfalls liegt keine Ursache vor, die mehrfachen und durchaus vertrauenswürdigen Angaben des Galvaneus Flamma auf Grund dieser vereinzelten Nachricht zu bezweifeln: sofern wir bei der stilistischen Untersuchung nicht auf

(1) ed. Ceruti, a. a. O., Seite 729.

(2) Siehe: Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni. La Lombardia, parte I. Milano per cura di Fedele Savio. Firenze 1913, Seite 543, und G. Giulini, Memorie della citta e campagna di Milano. Milano 1855, IV, Seite 30.

(3) Über die Bedeutung dieses Ausdrucks, der scheinbar nur in Mailänder Quellen vorkommt, vergleiche man Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, VIII, Seite 261 unter „Veglones", „Vegliones". Im modernen Italienisch vecchioni.

Digitized by Google

schwerwiegende Widersprüche stoßen, müssen wir die Reliefs der Apostel als gut dokumentierte Arbeiten aus der Zeit des Erzbischofs Crivelli ansehen.

Wie schon angedeutet wurde, weist der Stil der Apostelreliefs gerade auf die genannte Zeit hin. Die oberitalienische Plastik bietet genug vergleichbare Arbeiten dar, die eine Entstehung um 1220 als völlig ausgeschlossen erscheinen lassen. Ehe wir hierauf eingehen, wollen wir uns aber in Mailand selbst umsehen und zunächst diejenigen Werke zusammenstellen, die den Mailänder Lokalstil im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts repräsentieren, unsern Apostelreliefs also vorangehen.

Als sicherer Ausgangspunkt bietet sich uns die plastische Dekoration der Porta Romana dar, deren Reste heute im archäologischen Museum des Mailänder Kastells vereint sind. Nach der erhaltenen Inschrift[1]) wurde das Tor im Jahre 1171 errichtet, die Bildhauerarbeiten führte ein gewisser Anselmus aus, der sich ruhmredig Dädalus vergleicht. Dargestellt ist der Einzug der Mailänder und ihrer Verbündeten in die wiederaufgebaute Stadt. Ein besonders charakteristisches Stück sei hier abgebildet (Abb. 3)[2]). Stilistisch auf gleicher Stufe stehen die beiden Reliefs an S. Maria Beltrade (Abb. 4), ein kleines Tabernakel mit dem Bildnis des sitzenden Ambrosius im Archäologischen Museum, der Türsturz am Portal von S. Celso mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Nazarus und Celsus[3]) und endlich als Hauptstücke die Kanzelreliefs in S. Ambrogio (Abb. 5).

Diese Arbeiten stammen nicht aus einer Werkstatt, stehen auch qualitativ nicht auf der gleichen Stufe, sie sind aber offenbar in einem nicht allzu eng zu bemessenden Zeitraum, etwa von 1150 bis 1175, entstanden. Sie zeigen uns im allgemeinen den Mailänder Stil auf einer Stufe höchst unvollkommener Ausbildung. Die Proportionen der Körper sind ganz unrichtig wiedergegeben, die Beine sind meist zu kurz, die Arme zu lang, die Köpfe und Hände zu groß. Die Haltung der Gliedmaßen kommt über die einfachsten Grundstellungen beim Schreiten, Sitzen und Zufassen nicht hinaus, so daß dieselben Bewegungen immer wiederkehren. An die Darstellung von Verkürzungen wird nicht herangegangen. Die Einordnung der Figuren in den gegebenen Rahmen erfolgt nach Maßgabe des verfügbaren Platzes ohne erkennbare künstlerische Rücksichten. Wird einmal etwas Besonderes unternommen wie bei der Tragefigur an der Ecke der Kanzel in S. Ambrogio (Abb. 5), der besten Arbeit der ganzen Gruppe, so geschieht dies ohne Kenntnis der Gelenkfunktionen und ohne Beachtung der natürlichen Bewegungsmöglichkeiten: Arme und Beine sind reliefmäßig aufgefaßt und in den dekorativen Rahmen so eingeordnet, daß eine möglichst gleichmäßige Füllung der Fläche erfolgt, während der Oberkörper und namentlich der Kopf ohne richtigen organischen Zusammenhang damit für die Ansicht[4]) über Eck berechnet sind. Bei allen ana-

(1) V. Forcella, Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano. Milano 1889—1893, Bd. X, no. 10.
(2) Ein anderes Stück abgebildet bei Venturi, Storia dell' arte italiana III, Milano 1904, Seite 209. Die ganzen Reliefs bei Romussi, Milano ne' suoi monumenti. 2 ed. Bd. I. Milano 1893, Taf. 55.
(3) Brauchbare Abbildungen bei Romussi, a. a. O., Taf. 15 und Fig. 112 auf Seite 160.
(4) Abb. von vorne bei Venturi, a. a. O., III, Seite 202. Die Inschrift auf der Kanzel („Gulielmus de Pomo superites hujus ecclesie hoc opus multaque alia fieri fecit") steht mit der genannten Datierung scheinbar im Widerspruch, denn Wilhelm von Pomo ist 1204—1212 nachweisbar, siehe Biscaro, a. a. O., Bd. XXXII, Serie IV, 3, 1905, Seite 56. Aus mehreren Urkunden, die Biscaro eingehend bespricht, geht aber hervor, daß es nur eine Restauration war, die Wilhelm von Pomo vornahm, nachdem die Kanzel beim Kuppeleinsturz um 1196 beschädigt war; die noch brauchbaren Reste waren damals nach S. Satiro gebracht worden. Es ist auch äußerlich leicht zu sehen, daß es sich um eine Wiederverwendung älterer Stücke handelte, zumal ein engerer ikonographischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Darstellungen fehlt.

Digitized by Google

tomischen Fehlern ebt in dieser Figur ein starkes Gefühl für plastische Wirkung, wie der Kopf vor den Schultern sitzt, ist falsch, aber voll drastischer Wucht. Nur bei diesem tragenden Mann ist auch der Versuch gemacht, Gewand und Körperhaltung in einen gewissen Zusammenhang zu bringen, die Faltenzüge am Unterkörper folgen dem Einsinken der Kniee und kontrastieren mit den horizontalen Gewandlinien des Oberkörpers; bei den übrigen Werken aber bilden Gewand und Körper eine reichlich unförmliche Masse, bei der keine eingehendere Modellierung versucht wird: die Falten sind meist nur eingeritzt in dekorativer Absicht, ohne Bedacht auf das Fallen der Stoffe. Hier wird auch die Abhängigkeit von verschiedenen Vorbildern innerhalb der ganzen Gruppe deutlich: der Steinmetz, der die ungeschlachten Apostel des Abendmahles an der Kanzel schuf, fällt mit seinen doppelstegigen und stark gerundeten parallelen Faltenzügen aus der Gewöhnung seiner Kollegen heraus, die in einem weniger gebundenen Stile draufloshauen. Man hat hierin ein älteres Werk erblicken wollen, sicherlich mit Unrecht, denn man braucht nur die Köpfe zu betrachten, um sofort zu sehen, daß ihnen der völlig gleiche Typus zugrunde liegt wie allen übrigen Arbeiten, die wir hier aufgezählt haben. Gerade diese Kopfbildung ist überaus charakteristisch und zeigt den engen Stilzusammenhang; immer dieselbe schmale Form mit dem festen runden Kinn, den starken Backenknochen und der niedrigen Stirn, auf die die Haare als gerade, gleichmäßige und nur flach eingeritzte Strähnen bis fast zu den Brauen hinabhängen. Unter einer dachförmigen, klobigen Nase wölbt sich die Oberlippe kräftig wie ein Wulst hervor und ähnlich fleischig ist auch die Unterlippe gebildet. Rechts und links des Mundes ziehen sich sehr charakteristische Falten zur Nase empor. Die Augenlider beschreiben ein regelmäßiges, spitzes Oval, aus dem der rundliche Augapfel ausdruckslos hervorglotzt. Da die Männer mit besonderer Vorliebe meist ohne Bart dargestellt sind, so wäre es infolge des völligen Mangels genauerer Charakterisierung nicht einmal möglich, Männer- und Frauenköpfe zu unterscheiden, böte die Tracht nicht ein Kennzeichen.

Die verhältnismäßige Roheit der genannten Arbeiten ist um diese Zeit eigentlich erstaunlich, man möchte sie mit den politischen Wirren erklären, aber das würde doch das Wesentliche nicht treffen, da die gleichzeitige Architektur recht bedeutsame Leistungen in Mailand und seiner nächsten Umgebung aufzuweisen hat. Es ist eben als Tatsache hinzunehmen, daß das plastische Können in der ganzen Mailänder Gegend nur unbedeutend war oder sich im rein Dekorativen erschöpfte. Verwandte gleichartige Werke sind in Como das Ostportal von S. Fedele[1]) und in Pavia die wenige Jahrzehnte älteren Arbeiten an zahlreichen Kirchen; man mag z. B. die Figuren im Giebelfeld des Portals von S. Pietro in ciel d'oro (Abb. 6) vergleichen, es ist die gleiche Art der Behandlung, worauf wieder besonders die Kopfformen hinweisen. Es scheint, als habe die Plastik in Mailand und seiner Umgebung während langer Jahrzehnte keine besonderen Fortschritte gemacht.

Aus dieser Schule können die Apostelreliefs unmöglich hervorgegangen sein. Ob ihr Meister überhaupt Mailänder war? Um das entscheiden zu können, müßten wir spätere Arbeiten in Mailand kennen. Es gibt deren aber nur zwei: die Stuckreliefs am Ciborium von S. Ambrogio und die große Reiterfigur des Oldradus de Trexeno an dem Palazzo della Ragione (Piazza Mercanti).

Die vier bekannten Stuckreliefs am Ciborium von S. Ambrogio lassen sich ohne besondere Schwierigkeiten ausreichend sicher datieren. Zunächst ist zu beachten,

(1) Kleine Abbildung bei Venturi, a. a. O., III, Seite 39.

Digitized by Google

daß die Wölbung des Ciboriums Rippen mit einfachem, rechteckigem Profil aufweist. Die gleichen Rippen zeigen die Gewölbe der Kirche. Letztere ist frühestens im dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts zu bauen begonnen: hieran sollte heute kein Zweifel mehr herrschen[1]). Da der Altaraufbau die gleichen Konstruktionsformen aufweist wie die Kirche, müßte er mindestens zum Neubau gehören, er könnte also sicher nicht vor 1140—1150 entstanden sein. Daß dies indes nicht möglich ist, zeigen die Dekorationsformen, namentlich die aus den großen Henkelvasen aufsteigenden Ranken der äußeren Umrahmung, denn die Ornamentik der aus dieser Periode stammenden Vorhalle und die Dekorationen der vorhin besprochenen Kanzel beweisen, daß um die Mitte des Jahrhunderts und noch weit darüber hinaus eine völlig anders geartete, weit weniger naturalistische Auffassung herrschte. Wir gelangen damit bereits in die Nähe der Jahrhundertwende. Nun wissen wir mit Sicherheit, daß zwischen 1194 und 1196 das letzte Gewölbe des Langhauses, und zwar gerade das, unter dem der Altar steht, einstürzte[2]), es liegt daher nicht nur nahe, sondern es ist im Zusammenhange mit den erörterten stilistischen Kennzeichen nicht anders denkbar, als daß unser Ciborium erst nach diesem Unglücksfall errichtet wurde, also etwa um 1200, da man sich natürlich beeilt haben wird, den Schaden zu reparieren[3]).

Der Stil der figürlichen Reliefs ist bereits ein völlig anderer als in den früher genannten Werken. Es ist der Versuch gemacht, die Figuren innerhalb des Rahmens der Giebelfelder klar und anschaulich unterzubringen, sowie die großen Flächen in harmonischer Weise zu füllen. Überall ordnen sich die Begrenzungslinien der Körper den architektonischen Gliederungen unter, so daß in sich geschlossene Gruppen entstehen, bei denen die in Vorderansicht gegebene Mittelfigur von zwei im Profil dargestellten Figuren symmetrisch eingefaßt wird. Selbst die schwierige Aufgabe, fünf Personen auf einem Felde zu vereinen, wird nicht ungeschickt gelöst, indem die assistierenden Heiligen die adorierenden Stifter in einer ikonographisch ungewöhnlichen Weise mit einem Arm umfassen, so daß die Konturierung der Körper nicht durch scharfe Knicke in dem gefügigen Zusammengehen mit den aufsteigenden Giebelseiten gestört wird. Derartige Bemühungen haben im Mittelalter schon etwas zu bedeuten, wie weit sie durch Vorbilder angeregt sind, mag dahingestellt sein, jedenfalls sind mir ähnliche Gruppenbildungen aus früherer Zeit nicht bekannt. Nichtsdestoweniger sind wir von einem klaren Reliefstil weit entfernt, die Körper sind vor die Fläche gesetzt, nicht aus dieser heraus entwickelt, auch hat die Stellung einiger Köpfe und durchgehends die der Hände eine Unentschiedenheit der Haltung, die der klaren Führung der Umriß-

(1) Siehe neben O. Stiehl, Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland, Leipzig 1898, Seite 4, ganz besonders Biscaro, Note e documenti Santambrosiani im Archivio storico lombardo, Bd. XXXI, Serie IV, 2, 1904, Seite 302 ff. Die Rippen des Ciboriums erwähnt nach Cattaneo auch Venturi, a. a. O., Bd. II, 1902, S. 544, sagt aber noch unbegreiflicherweise: „secondo la forma invalsa nelle chiese romaniche dopo il Mille". Nachdem Cattaneo, L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle, Venedig 1890, Seite 223 ff. triftige Gründe gegen die Datierung ins neunte Jahrhundert beigebracht hatte, hält Bertaux bei Michel, Histoire de l'art I, 1, Paris 1905, Seite 392, doch daran fest, ihm folgt auch leider G. Graf Vitzthum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft, Seite 68 f.

(2) G. Giulini, Memorie della citta e campagna di Milano. Mailand 1855, Bd. IV, Seite 89 ff. und Biscaro, a. a. O., Bd. XXXI, Seite 330.

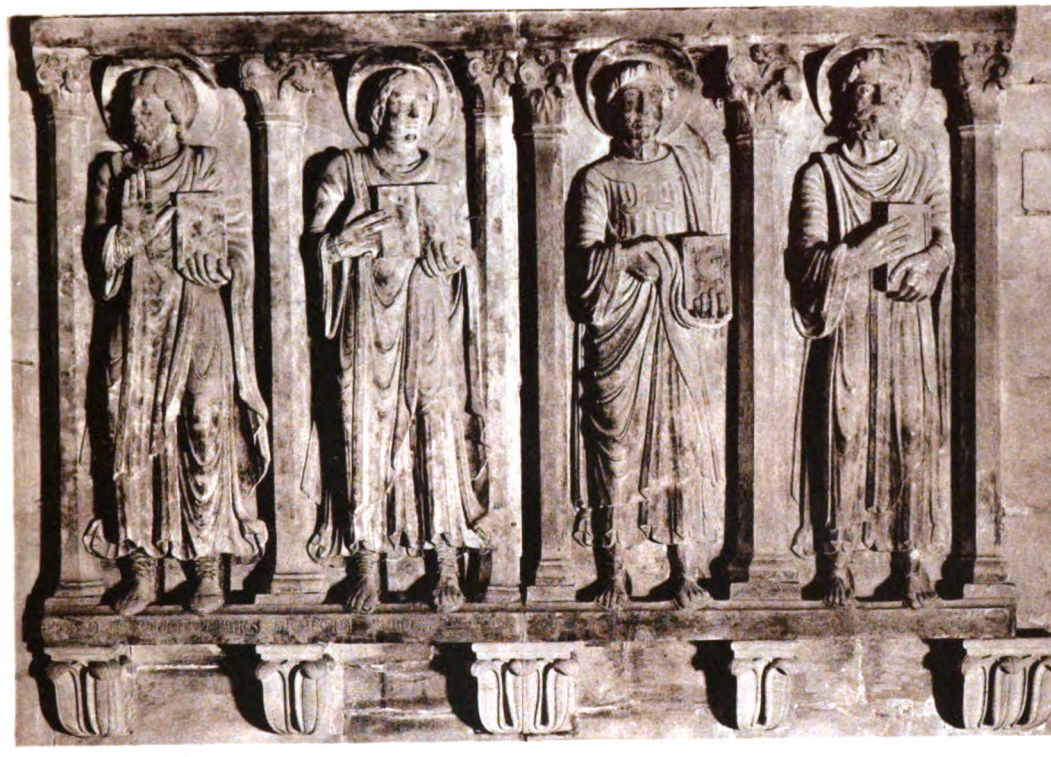
(3) M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik, Leipzig 1897, Seite 172 ff. datiert bereits richtig. Venturi, a. a. O., scheint sich ihm anzuschließen.

Digitized by Google

linien ausweicht. Das Streben nach guter kompositioneller Einordnung in den architektonischen Rahmen hat zu ganz unrichtigen Körperproportionen geführt, namentlich zu einer viel zu starken Streckung des Unterkörpers in den Beinen. Ganz unsicher ist auch das Stehen der Figuren gegeben und gänzlich mißlungen sind die Versuche, die von vorn gesehenen Füße verkürzt wiederzugeben. Zu beachten sind gegenüber den älteren Werken aber doch auch im einzelnen mehrere recht bedeutsame Fortschritte. Auffallend sind die Bemühungen, die Körper unter den Gewändern zu fassen, wie das namentlich auf der rechten Seite bei den anbetenden Mailänder Patriziern zu bemerken ist, aber auch sonst sind die Stoffe den Körpern eng angelegt, besonders tritt dies auf der Vorderseite bei dem thronenden Christus an den Unterschenkeln, bei Petrus und Paulus an den Beinen hervor. Hier läßt sich auch die bis dahin in Mailand unbekannte Art der Gewandbehandlung am besten studieren. Sie ist zwar flach und ohne plastische Kraft in wenig vertiefter Einritzung gegeben, aber es treten doch eine Reihe von Formen auf, die auf ein sorgsames Studium älterer Vorbilder schließen lassen. Sehr bezeichnend sind namentlich die feinen und reich bewegten Fältelungen der Gewandsäume, ferner die großen dachförmigen Falten der herabhängenden Mantelenden mit den symmetrisch angeordneten Zickzacklinien. Die Gewänder sind schichtenweise deutlich übereinandergelegt, die Faltenzüge überschneiden sich und es entstehen reicher bewegte Linien als es bisher üblich war. Der weiteren Belebung dient ein Motiv wie das Einstecken des über den Oberarm gelegten Mantels in die Gürtung bei dem thronenden Christus. Hier ist zwar nichts eigene Erfindung, alles geht auf einen älteren Typenvorrat zurück. Manches ist dann auch unverstanden geblieben, was besonders bei den Gestalten des Petrus und Paulus auffällig ist. Es bleibt z. B. völlig unklar, wie die Mantelenden, mit denen sie Schlüssel und Buch empfangen, mit dem um den Körper geschlungenen Gewand verbunden zu denken sind; die parallelen Horizontalfalten unter den ausgestreckten Armen stoßen in ganz widernatürlicher Weise gegen die vertikal herabfallenden Kanten der Mantelenden. Die Entlehnung der Faltenanordnung ließe sich Zug für Zug aus gleichartigen älteren, aber mißdeuteten Motiven ableiten. Daß aber solche Vorbilder einer weiter zurückliegenden Kunstübung jetzt wieder der Nacheiferung zugänglich werden, beweist ein neues Ringen nach feinerer Durcharbeitung und größerer Beweglichkeit. Das ist dann namentlich auch den Köpfen zugute gekommen. Am sorgfältigsten ist bei dem hl. Ambrosius auf der rechten Seite und bei den adorierenden Mönchen auf der Rückseite verfahren, vor allem ist eine eingehende Modellierung des Mundes, des Nasenansatzes und des Kinns angestrebt, die Augenlider sind nicht mehr in schematischer Rundung geführt, die Pupille ist vertieft wiedergegeben. Hier ist auch eine neue beachtenswerte Fähigkeit der Charakterisierung anzutreffen: die Tonsur der Mönche ist richtig gesehen, der fette Hals, der Ansatz des Doppelkinns, die fleischigen Backen sind gut beobachtet. In solchen Dingen wird die Anregung durch ältere Vorbilder geringer einzuschätzen sein als in der Gewandbehandlung, die eigene Leistung also höher zu bewerten.

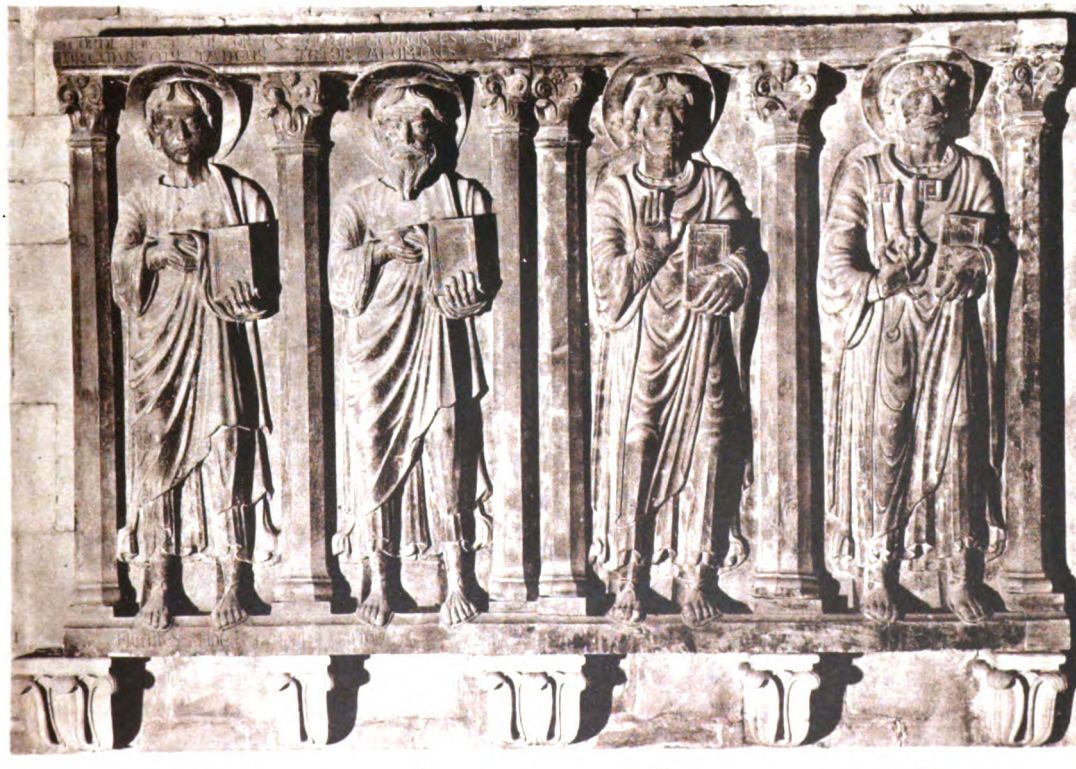
Mit diesem Werke haben unsere Apostel keinen näheren Zusammenhang, sie repräsentieren aber die gleiche zeitliche Stilstufe, das ist ebenfalls deutlich. Trotzdem werden wir auf Grund des Ciboriums keine nähere Einordnung versuchen können. Ganz ungeeignet hierzu ist auch die Reiterfigur des Oldrandus de Trexeno, die durch eine Inschrift auf das Jahr 1233 datiert ist. Sie könnte höchstens zeigen, daß die Apostelreliefs nicht erst 1220 entstanden sind, denn die freiplastische Anordnung des Reiters verrät ein viel weitergehendes Können und einen erheblich

Digitized by Google



1 2 3 4

Abb. 1. Mailand, Dom, nördliches Seitenschiff



5 6 7 8

Abb. 2. Apostelreliefs. Fragmente des Lettners aus dem alten Dom

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Mailand, S. Maria Beltrade

Abb. 3. Mailand, Archäol. Mus. Relief von der Porta romana

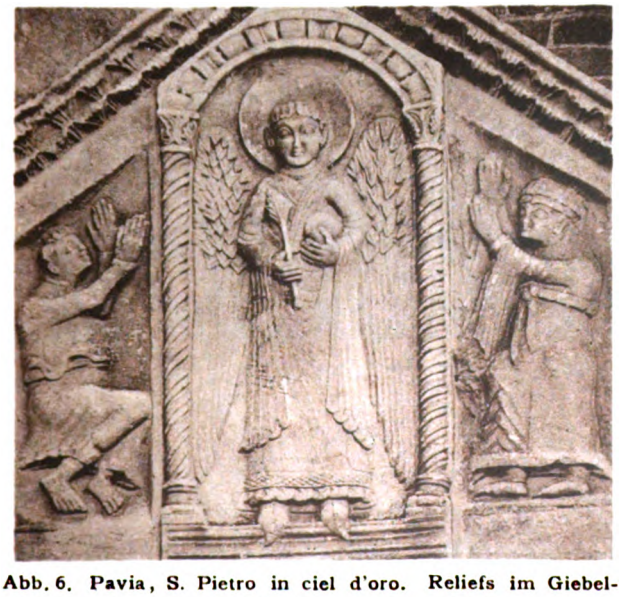


Abb. 6. Pavia, S. Pietro in ciel d'oro. Reliefs im Giebelfeld des Westportals

Abb. 5. Mailand, S. Ambrogio. Eckfigur an der Kanzel

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8.

Abb. 7. Modena, Dom. Reliefs vom ehemaligen Lettner

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9.

Abb. 10. Phot. R. Hamann

Arles, St. Trophime. Westportal

Zu: ERNST GALL, DIE APOSTELRELIEFS IM MAILÄNDER DOM

Digitized by Google

Digitized by Google

entwickelteren Stil als ihn unsere Apostel zeigen, die noch eng und gepreßt zwischen den Säulen stehen.

Wir werden also außerhalb Mailands Umschau halten müssen, denn es darf nach den vorangehenden Ausführungen wohl als völlig sicher gelten, daß unsere Apostel nicht auf dem Boden der Mailänder Kunstübung erwachsen sind. Zunächst wollen wir aber den Stil der Mailänder Apostel näher charakterisieren.

Die etwa lebensgroßen Gestalten der Apostel stehen zwischen den Säulen wie in Nischen, die auch bei vieren von ihnen (Nr. 3, 4, 7 und 8) über den Schultern wirklich angedeutet sind, außerdem ist bei allen der Grund der Fläche hinter den Füßen vertieft worden, offenbar, um keine Verkürzungen geben zu müssen; es ist also ganz deutlich an freiplastische Figuren gedacht. Der zur Verfügung stehende, verhältnismäßig schmale Raum wird von den Aposteln vollkommen ausgefüllt, die gewölbten großen Nimben überschneiden sogar das Profil des oberen Abschlusses. Mit Ausnahme der beiden ersten am linken Flügel (Nr. 1 und 2), bei denen die Köpfe seitwärts gewandt sind, stehen sie in einer streng frontalen Anordnung da, die Füße parallel nebeneinandergesetzt, die Hände vor dem Körper, den Kopf starr geradeaus gerichtet. Die meisten sind mit Tunika und Paenula bekleidet, nur drei von ihnen (Nr. 3, 5 und 6) tragen über dem Untergewand einen togaartigen Mantel. Durchgehends ist die Paenula auf der rechten Seite hochgenommen und über die Schulter gelegt: man sieht aber deutlich, daß der Künstler keine rechte Vorstellung damit verknüpfte, denn auf den Schultern müßten die sich stauenden Stoffmassen viel dichter und reichlicher gebildet sein als es tatsächlich bei den meisten der Fall ist, eine Ausnahme bildet höchstens der vierte Apostel. Überhaupt bemerkt man sehr bald, daß die ganze Drapierung unserer Figuren derart angelegt ist, daß wenige Motive schablonenmäßig wiederholt werden. Fast Zug um Zug ist die Anordnung der Gewänder bei den beiden ersten Aposteln die gleiche und bei drei weiteren der Reihe (Nr. 4, 7 und 8) finden wir dieselben Faltenlagen mit nur unbedeutenden Variationen wieder. Aufs genaueste entsprechen sich auch Judas Thaddeus und Jakobus Minor (Nr. 5 und 6), denen sich wieder der dritte Jünger eng anschließt. Dieses fortgesetzte Kopieren der gleichen Formen läßt sich in ähnlicher Weise bei der Bildung der Hände und Füße verfolgen. Eine größere Abwechslung scheint nur in den Köpfen zu herrschen, doch wird man auch hier bei genauerem Zusehen rasch erkennen, daß der Typenvorrat ein recht beschränkter ist. Die Grundform ist überall die gleiche: stark eckig und am Oberkopf leicht gerundet, mit vortretenden Backenknochen, langgezogenen, fleischlosen Wangen, niedriger Stirn und ziemlich hohem Scheitel, was allerdings in den Abbildungen infolge etwas zu tiefen Standpunkts nicht ganz wahrheitsgetreu herauskommen kann. Petrus hat die bekannten gedrehten Locken, die übrigen tragen das Haar gescheitelt in großen, breiten Strähnen, die zum Teil in rundlichen Wulsten enden und ganz symmetrisch verteilt sind; eine feinere Modellierung ist nur hier und da mit dünnen, parallelen Strichlagen versucht. Ähnlich ist mit den Bärten verfahren. Gleichmäßig schematisch ist auch der Mund behandelt, eine gerade Spalte zwischen kräftigen Lippen, von denen häufig die untere etwas stärker hervortritt. Individuelle Merkmale fehlen nicht minder den geraden Nasen mit den flach eingebohrten, etwas zu kleinen Löchern, den wenig lebendigen Augen mit den leicht gerundeten Brauen und den vertieft gegebenen Pupillen, den Stirnen mit ihren horizontalen, aber leicht gewellten Runzeln und den knochigen, ziemlich rundlichen Kinnbildungen.

Sind das die „mirabiles imagines"? Gewiß, wenn wir den richtigen Maßstab anlegen! Gegenüber den älteren Werken an der Porta Romana und der Kanzel von

Digitized by Google

S. Ambrogio ist der Fortschritt ein sehr bedeutsamer. Man wird hier weniger Nachdruck darauf legen dürfen, daß im einzelnen die Naturbeobachtung deutliche Fortschritte gemacht hat, wie das etwa in der Modellierung der Köpfe und besonders der Halspartien beobachtet werden kann, die viel wichtigere Tatsache ist das Erwachen eines neuen plastischen Gefühls und eines bis dahin unbekannten Sinnes für die monumentale Form. Hier ist doch endlich der Versuch gemacht, die Glieder eines Körpers wieder rund zu bilden, so daß man ihnen Leben und Festigkeit zutraut. Wie da eine Hand um ein Buch greift, zeigt, daß die Empfindung für die Tiefendimension sich deutlich zu regen beginnt. So bleibt auch ein kräftiges Spiel von Licht und Schatten nicht aus. Man geht wieder auf die einfache Grundstellung des frontal aufgebauten Körpers zurück, der fest und klar auf seinen Beinen ruht. War bei den Reliefs am Ciborium von S. Ambrogio in vieler Hinsicht eine größere Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der Erscheinung erstrebt, so geht die Absicht hier auf die Herausarbeitung der elementarsten Funktionen des menschlichen Körpers; in diesem Sinne ist die gleichgerichtete Stellung der Füße, das einfache Fassen der Hände, das klare Aufgerichtetsein der Köpfe zu verstehen. Die Genugtuung mit diesen neuen und in der gesamten älteren oberitalienischen Kunst bis dahin nicht gesehenen Errungenschaften war so groß, daß man unbedenklich das einmal Gefundene wiederholte, verbindet sich doch immer das Zurückgreifen auf die Urelemente plastischen Schaffens mit einer Kompositionsart, die einfache rhythmische Wiederholungen und Reihungen deutlich bevorzugt und gerade in ihnen eine Gewähr für die Gestaltung monumentaler Ausdrucksformen erblickt. Das Ciborium in S. Ambrogio steht ganz ohne Zweifel auf der gleichen zeitlichen Stilstufe, doch repräsentiert es eine andere Richtung, die in viel höherem Maße retrospektiv gerichtet, aber auch mit weicherem Gefühl ausgestattet ist. In den Aposteln lebt eine robustere Kraft und wir wissen, daß dieser zunächst die Zukunft gehörte. Aber sind hier nicht auch andere Vorbilder maßgebend gewesen? Das werden wir noch zu untersuchen haben, zunächst das Verhältnis zu anderen gleichalterigen Werken der oberitalienischen Kunst!

Ich mußte bereits oben, um die ursprüngliche Aufstellung unserer Tafeln zu erläutern, auf die großen Reliefs im Dom zu Modena verweisen, die ebenfalls den Schmuck einer Lettneranlage bildeten. Diese Arbeiten hat Venturi eingehend besprochen[1]), ich darf hier also für die Einzelheiten auf seine Darstellung verweisen und kann sogleich dazu übergehen, die unverkennbaren stilistischen Zusammenhänge näher zu beleuchten, die zwischen diesen Tafeln in Modena und denen in Mailand bestehen. Wir können uns dabei in Modena im wesentlichen auf das Abendmahl (Abb. 7) beschränken, außerdem sei noch die Gefangennahme Christi und die Pilatusszene hier wiedergegeben (Abb. 8)[2]).

Besonders auffallen muß da sofort die verwandte Anordnung der Figuren innerhalb des verfügbaren Raumes. Die Apostel in Mailand und auf dem Abendmahl nehmen den ganzen Platz zwischen den oberen und unteren Begrenzungslinien ein, die großen, tellerförmigen Nimben ragen noch darüber hinaus und sind in ihren oberen Teilen in gleicher Weise umgebogen. Den Gestalten ist keine Bewegungs-

(1) A. Venturi, Museo civico di Modena. Un capitello Romanico. Le Gallerie Nazionali Italiane, notizie e documenti, Bd. III, Seite 271—279. Ferner Abb. bei G. Nascimbeni, Il Duomo di Modena, Mailand 1913 („L'Italia Monumentale") und Bertoni, Atlante storico paleographico del Duomo di Modena. Modena 1909.

(2) Die Reliefs vom Lettner in Modena gehören einer Werkstatt an, man kann aber mehrere Hände unterscheiden; wir beschränken uns hier auf Werke des Hauptmeisters.

Digitized by Google

freiheit gelassen, es ist eine eng gedrängte Versammlung auf dem Abendmahl und ebenso gepreßt stehen die Apostel in Mailand zwischen den sie trennenden Säulen, wenn sie auch nicht ganz so unfrei wirken wie die sitzenden Jünger in Modena, die noch eine ältere, befangenere Entwicklungsstufe vermuten lassen. Bei näherer Musterung wird dann die Verwandtschaft zwischen den Kopftypen sofort bemerkbar werden. Zu dem Vergleich eignen sich von den Mailänder Aposteln namentlich Jakobus Maior (Nr. 1) und Jakobus Minor (Nr. 6), denen man in Modena den Jakobus (der zweite von links) und den Andreas (der zweite rechts neben Christus vom Beschauer aus) gegenüberstellen mag. Proportionierung und Modellierung der Köpfe verraten in allen Einzelheiten dieselbe Schulung, vor allem wären die niedrigen Stirnen, die hervortretenden Backenknochen, die großen Nasen mit den kleinen, eingebohrten Löchern, die hervorquellenden Lippen zu vergleichen. Eine weitere Prüfung der Köpfe zeigt die volle Übereinstimmung in der Haar- und Barttracht, endlich verdient die Bildung der Hälse als eine sehr beachtenswerte Parallele ins Auge gefaßt zu werden: die Halsgrube sowie die einzelnen Sehnen sind deutlich wie gekerbt herausmodelliert, was man bei anderen Arbeiten der Zeit nicht finden wird. Als eng zusammengehörig wird auch die Gewandbehandlung empfunden werden, obwohl die Mailänder Apostel bei ihrem Verzicht auf kleinliche Motive und der mehr großflächigen Behandlung im Sinne eines neuen Gefühls für monumentale Gestaltung als weiterentwickelt angesprochen werden müssen. Namentlich in den Teilen unterhalb der Kniee ist das gleiche Schema der Drapierung leicht zu erkennen. Die Kniee sind durchgedrückt. Am Gelenk liegt der Stoff der Tunika fest auf, dann geht eine breite und flach ausgehöhlte Falte gerade herunter, die am Saum dachförmig mit sehr scharfen Ecken endet. Derartige Faltenzüge sind gewöhnlich zu dreien angeordnet, einer über jedem Schienbein, ein dritter zwischen den Beinen; so entstehen bestimmte Saummotive, die fortdauernd wiederholt werden. Der Mantel ist über die Tunika mit einem leichten Umschlag seines Randes gelegt, durchgehends in Modena, in Mailand findet man es noch genau so beim Jakobus Minor (Nr. 6).

Schließlich wird auch die Art, wie die Inschriften an den Rändern angebracht sind und der Schriftcharakter die Zusammenhänge deutlich machen. Jedenfalls sind die verbindenden Fäden stark genug, um, wenn auch nicht auf den gleichen Meister, so doch zum mindesten auf die gleiche Werkstatt zu schließen. Die ältere Arbeit ist offenbar die in Modena. Es darf ja auch als sehr wahrscheinlich gelten, daß Urban III. seinen Auftrag an ein Atelier vergab, das bereits eine gleichartige Aufgabe in tüchtiger Weise gelöst und dabei seine Überlegenheit über die Mailänder Kunst der Zeit dokumentiert hatte.

Die besondere Qualität des Lettners in Modena hat bereits Vöge[1]) Veranlassung gegeben, nach bestimmten Vorbildern Umschau zu halten. Es ist ihm gelungen, nachzuweisen, daß diese Werkstatt unverkennbare Einflüsse aus der Provence erfahren hat. Unsere Apostel in Mailand legen erneut Zeugnis davon ab und zwar in einer sehr deutlichen Weise. Hätte Vöge sie gekannt, so hätte er sich dieses Beweisstück seiner These sicherlich nicht entgehen lassen.

Man braucht nur die bekannten Apostel des Arler Portikus (Abb. 9 u. 10) neben unsere Mailänder zu legen, um sofort die Zusammenhänge zu erkennen. Die ganze Anordnung ist sehr nahe verwandt: trotz mancher Veränderungen im einzelnen

(1) W. Vöge, Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Portikus. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXV, 1902, S. 409 ff.

Digitized by Google

doch das gleiche ruhige Stehen, dieselbe enge Rahmung, sogar die Säulen und Kapitelle sind Vereinfachungen derer in Arles. Hinter den Aposteln in Arles sehen wir die halbrund geschlossenen Nischen, die wir als verblaßte Erinnerung in Mailand nur noch hinter vieren der Apostel kärglich angedeutet fanden. Die Nimben sind in Arles genau so geformt wie in Mailand, aber man erkennt auch an der Fassade von St. Trophime die ursprüngliche Erfindung. In Arles tragen die Apostel über einer langen Tunika eine gegürtete kürzere, darüber die Paenula, andere zeigen außerdem noch querübergelegt ein Stoffstück, das schwer erklärbar ist, aber wohl einer mißverstandenen antiken Toga entlehnt ist. Diese komplizierte Anordnung behagte dem Mailänder Künstler nicht, er vereinfachte, übernahm aber die Paenula, was sehr zu beachten ist, da diese an Figuren der Zeit sonst nicht nachweisbar ist, während sie in spätantiken Darstellungen, z. B. der Wiener Genesis, häufig anzutreffen ist. Der Arler hat offenbar noch gute Modelle gehabt, denn das Hochraffen des Stoffes über der rechten Schulter ist richtig wiedergegeben, während der Mailänder sich hier mit einigen unwahrscheinlich mageren Faltenlagen begnügte und im übrigen die Paenula viel zu lang herabfallen ließ. Übernommen ist die hosenartige, feingefältete Beinbekleidung, die gerade noch unter der Tunika hervorschaut, ferner die Fältelung des Halsausschnittes am Untergewand. Die Faltenbehandlung im einzelnen zeigt, um wieviel näher die Arler Apostel ihren antiken Vorbildern noch stehen, es ist alles reicher und bewegter gegeben, während der Mailänder die vielfältig artikulierten Laute einer alten Kultursprache nur mühsam in sein noch ungelenkes Idiom übersetzte und dabei an jeder Vokabel stockte. Das eigene Gefühl, das er mitbrachte, ging auf eine einfachere, großzügigere Wirkung aus und verrät eine Sehnsucht nach einer monumentalen Gestaltung, die bei der greisenhaft erstarrten Kunst der Arler wohl noch in die Lehre ging, aber einen eigenen Willen kannte und ohne viel Besinnen alte Formen abstieß oder vereinfachte; dabei war das Schaffen noch nicht frei genug, um nicht sogleich wieder in ein neues Schema zu verfallen. Charakteristisch ist dafür vor allem die Behandlung der unteren Gewandpartien. Die dreifachen Faltenzüge mit den dachförmigen Säumen, von denen wir oben sprachen, lassen sich in Arles deutlich genug belegen, an Stelle der kraftlosen und akzentarmen Vielheit setzt der Mailänder eine steifere, aber auch energischere Formgebung, die als Keim eines neuen Stilempfindens zu deuten ist. Dafür spricht auch vornehmlich die Gegenüberstellung der Köpfe und Hände, bei denen die Anlehnung an das Arler Vorbild unverkennbar ist, wo man aber auch ein festeres Zupacken und ein kräftigeres Aufgerichtetsein spürt. Für Einzelheiten wäre noch auf die Haar- und Barttracht, auf die Augen- und Nasenbildung, ferner auf die durchgedrückten Kniee zu verweisen.

Die Mailänder Apostel bilden also ein sehr wichtiges Glied in der Kette der künstlerischen Beziehungen, die Oberitalien mit der Provence verbinden; daß letztere der gebende Teil war, lehrt gerade unser Beispiel in recht anschaulicher Weise. Wir können auch die Frage beantworten, wann diese Einflüsse eingesetzt haben. Da unsere Apostel zwischen 1185 und 1187 entstanden sind, so wird als sicher hingestellt werden können, daß die Arbeiten in Modena 1184 bei der Weihe des Doms durch Lucius III. fertig waren. Sie können einige Jahre älter sein, aber groß ist die Zeitspanne kaum. Venturi hat bereits darauf hingewiesen, daß die frühen Arbeiten Antelamis deutlich erkennbare Zusammenhänge mit der Modeneser Werkstatt verraten, sie fallen in das Ende der siebziger Jahre. Die Werkstatt in Modena, aus der der Meister der Mailänder Apostel und sein größerer Zeitgenosse

Digitized by Google

Antelami hervorgingen, war demnach offenbar der Träger des provencalischen Einflusses, der gegen das Ende der siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts nachweisbar wird. Damit gewinnen wir für die Arbeiten in der Provence ebenfalls eine ausreichend sichere Datierung. Das Arler Atelier muß in der Zeit von 1175—1185 in besonderer Blüte gestanden haben, damals ist jedenfalls der Bau der Fassade im Gange gewesen, denn die oberitalienischen Künstler werden nicht nur als Zuschauer, sondern als Mitarbeiter dort gewesen sein.

Robert de Lasteyrie erklärte, die Arler Fassade sei ein Werk aus der Zeit von 1180—1190[1]). Diese Angabe bedarf also nur einer geringfügigen Korrektur, die nicht erheblich gegen die Beweisführung de Lasteyries ins Gewicht fällt, zumal diese auf anderer Grundlage erfolgte. Die verhältnismäßig gute Übereinstimmung der Resultate bleibt jedenfalls recht beachtenswert, sie ist ein Beweis dafür, daß die Forschung hier auf sicheren Grund gestoßen ist.

(1) Robert de Lasteyrie, Etudes sur la sculpture française au moyen-âge. Fondation Eug. Piot, Monuments et Mémoires VIII, 1902, S. 78.

Digitized by Google

DIE GESCHICHTLICHE ANLAGE DER DEUTSCHEN STÄDTE

Von A. E. BRINCKMANN-Rostock

I. Die mittelalterliche Stadt.

Die großen Völkerverschiebungen, die gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung einsetzten, führten zur Zerstörung der römischen städtischen Zivilisation, die im Westen und Süden die germanischen Länder einschloß. Nach den Sueven, Alanen, Vandalen brachen als schlimmste Verwüster die Hunnen in die alten Römerstädte ein und verließen sie entvölkert, niedergebrannt und dem gänzlichen Verfall preisgegeben. Trier, das unter römischer Herrschaft gegen 50000 Bewohner in seinen Mauern vereint hatte, verlor bereits unter den Franken beträchtlich, die Zerstörung durch die Hunnen 451 machte es zu einem Trümmerhaufen, der eigentlich nur durch das brachliegende Baumaterial und durch seine kirchlichen Traditionen zur Ansiedlung wieder verlocken konnte. Ebenso war es Köln ergangen, das durch die Ansiedlung der verbündeten Ubier außerhalb, aber doch dicht um das römische Lager, eine bedeutende Stadt gewesen war.

Angesichts solcher Zerstörungen der Städte in rascher Folge und der Vernichtung einer städtischen Zivilisation erübrigt sich fast die Frage, ob das klar entwickelte, auf der Castrum-Anlage sich aufbauende System der Römerstadt von Einfluß auf die nächste Folgezeit gewesen ist. Die Frage sollte sogar eher so gestellt werden: läßt sich ein Zusammenhang zwischen fränkisch-merovingischer oder karolingischer und römischer Stadtsiedlung nachweisen und geht dieser Zusammenhang über örtliche Beziehungen hinaus? Neben den schon genannten Verlockungen zu erneuter Besiedlung mußten die von den Römern verständnisvoll gewählten örtlichen Verhältnisse, dann das auf diese Städte zugeschnittene Wegesystem und die vorhandenen Flächen von Kulturland für die Franken wertvoll bleiben. So finden wir auch, nach Grabungsfunden zu schließen, sehr rasch nach den verschiedenen Zerstörungen von Grund auf in dem alten Stadtgebiet oder doch in seiner Nähe wieder Bewohner, jedoch an Zahl weit geringer und mit anderen Bedürfnissen. Für sie wird der römische Stadtplan bedeutungslos, nur die Umwallung behält ihren Wert. Manchmal schimmern durch diese Neubesiedlung noch das römische Straßenkreuz Cardo und Decumanus, vielleicht auch eine Parallelstraße durch, häufig wie in Trier sind auch diese verschwunden und die Straßen der fränkischen Siedlung innerhalb der römischen Umwallung bahnen sich nach anderen Gesichtspunkten, etwa einer direkten Verbindung zwischen Bischofsitz und alter Brücke, ihren Zug. Schimmert der römische Grundriß durch, so sind hierfür maßgebend nur äußerliche Gründe, etwa ein besonders festes Straßenpflaster. Von einem wirklichen Verständnis dieser formal abgeklärten Anlage kann nicht mehr gesprochen werden — und damit ist die bewußt gestaltende Kunst des römischen Stadtbaus versunken. Auch die rechteckige Wall- und Mauerbefestigung der Römer entspricht nicht völlig den Forderungen der neuen Eindringlinge, sie schleift sich ab und nimmt gerundeten Umriß an.

Nur die wenigsten der west- und süddeutschen Städte können ihren Stammbaum in die Antike zurückverfolgen, die Bildung der ersten Anfänge geht für die meisten nicht über das achte Jahrhundert hinaus. Um diese Zeit bereitet sich ein

Digitized by Google

neuer Aufschwung der städtischen Zivilisation vor, die im Verlauf eines halben Jahrtausends ganz Deutschland überdecken soll. Die Keimzellen für diese neuerstehenden Städte schaffen weltliche und geistliche Macht im befestigten Kloster und in der Burg. Beide gebrauchen die Hilfeleistung von Menschen, die nicht in direktem Verband zu ihnen stehen, beide verschaffen solchen Menschen wirtschaftliche Möglichkeiten und vor allem einen gewissen Schutz. Beide haben Interesse, Menschen herbeizuziehen und das preußische Königswort „Menschen halte vor den größten Reichtum" wird das Leitmotiv für die Anlage von Ministerialansiedlungen neben den Klostermauern oder von Suburbien zu Füßen der Urbs, der Burg. Diese Parasitgebilde bleiben unbefestigt und zunächst auch noch ohne besondere rechtliche Stellung gegenüber Kloster oder Burg, es sei denn, daß man einem säumigen Zuzug durch besondere Versprechungen nachhalf. Man muß sich auch hüten, Abt und Burggraf Ideen zu unterschieben, die Ähnlichkeit mit späteren, auf echte Stadtgründungen abzielenden Absichten haben. Der Gewinn, der aus einer solchen Verbindung entsprang, schlug sich ziemlich einseitig an, das immer stärker werdende Gefühl aber, daß der Einzelmensch hilflos sei, dieses Gefühl, das zu geistlichen und weltlichen Verbänden führte und dem die Kirche ihre Haupterfolge dankte, führte dem Kern immer weitere Ansiedler zu. Noch zur Zeit der Ottonischen Burggründungen wie Goßlar, Merseburg, Meißen ist die spätere Stadt zunächst nur ein Agglomerat, wirtschaftlich und in seinem Schutz ganz auf die Burg angewiesen. Die organische aber nicht planmäßige Grundrißbildung der frühmittelalterlichen Stadt bringt dies auch zum Ausdruck, die Hauptwege wenden sich allesamt dem Kern zu, und da dieser Kern gewöhnlich nur einige Berührungspunkte mit der Außenwelt hatte, die Toranlagen, so strahlt die Siedlung fächerartig von diesen Punkten aus.

Um die Wende des Jahrtausends beginnen diese Parasitgebilde sich von der engen Verbindung zu lösen. Gleichzeitig treten selbständige Stadtbildungen auf. Zwei Momente wirken hier bestimmend: der Markt und die Mauer, beide zurückzuführen auf Privilegien, die durch die Herrschaft erteilt wurden. Noch lange Zeit behielten auch die städtischen Märkte ihren Marktherrn, der bestimmte Abgaben erhob und für den geregelten Marktverkehr die Aufsicht übernahm. Erst nach und nach wird der Markt für die Siedlung der Kern, wie wir ihn heute zu sehen gewohnt sind. Die ersten privilegierten Marktplätze liegen außerhalb der Siedlung, die sich zu schwach fühlt, in ihren einfachen Verhau oder Palisadenzaun eine solche Blöße hineinzunehmen. Diese notdürftige Befestigung wird in der Folgezeit durch eine feste Mauer ersetzt, die entweder das Parasitgebilde fest an Burg und Kloster anschließt oder es als selbständigen Organismus hinstellt. Beidemal werden zur Abrundung und in Voraussicht künftigen Wachstums, dann auch aus wirtschaftlichen Erwägungen — Gemüseländer, Viehkoppeln bei unsicheren Zeiten — nicht unbedeutende Freiflächen in den Mauerring aufgenommen, wenn diese auch an einem richtigen Verhältnis zwischen Bewohnerzahl und Mauerlänge ihre Grenzen finden. Von der Vorstellung, daß die mittelalterliche Stadt stets eine gedrängte Fülle von Baulichkeiten aufweise, müssen wir uns jedenfalls freimachen. Der Marktplatz wird bei einer solchen Mauerbefestigung häufig schon miteingeschlossen. Regel ist dies jedoch nicht, wie der erste, mit der Zeil zum Teil gleichlaufende Befestigungsring von Frankfurt a. M. zeigt.

Wird der Grundriß der Parasitstadt sich in den meisten Fällen deutlich abzeichnen und leicht erklären, so stoßen wir bei den selbständig aufwachsenden

Digitized by Google

Städten des 11. und 12. Jahrhunderts auf mehr Schwierigkeiten. Abgesehen von den örtlichen Bedingungen wird sich der Nachweis, warum eine Stadt die und nicht andere: Grundform zeigt, nur annähernd erbringen lassen. Immerhin lassen sich verschiedene Grundtypen festlegen, die einen Überblick erleichtern, wobei man jedoch daran festzuhalten hat, daß es sich nicht um bewußt angewandte Formprinzipien handelt, sondern um gleichsam botanische Typen, im Einzelnen von verständig denkenden Menschen ausgestaltet.

Die wirtschaftliche und soziale Urzelle, aus der sich eine jede Siedlung, ob parasitär oder selbständig bildet, ist das Haus mit seinen Nebengebäuden, bei größerer Ausdehnung der Hof. Hier ergibt sich eine Übereinstimmung mit dem Dorf, solange die spätere Stadt sich eben entwickelt und nicht ganz oder teilweise als städtisches Gemeinwesen gegründet wird, ein Fall, der später zu untersuchen ist. Bildungsgesetze der dörflichen Anlage treffen auch für die frühe Stadt zu. Das Dorf entwickelt sich aus Einzelhöfen, die mit ähnlichen Einzelabständen zu einer Gruppe, also zu einem Haufen zusammengestellt sein können, die einen Platz, der gemeinsam ist (Anger), umschließen oder die an einer Straße aufgereiht sein können. Die beiden ersten Möglichkeiten, Haufen- und Angerdorf, lassen leicht eine abgerundete Gesamtgestaltung herausbringen, die außenstehenden Häuser können sich zu einem festen Ring zusammenschließen und dem Dorf nach außen Schutz verleihen. Wege können nach allen Richtungen auslaufen, eine erweiterte Bebauung wird sich in die Landzwickel zwischen sie einfügen. Marktrecht, Mauerbau, Beleihung mit städtischem Recht: vor uns steht die Stadt mit radialem Grundriß, Hauptstraßen strahlen von der Mitte aus, ohne daß dieser Mittelpunkt ein architektonisches Schwergewicht besessen hätte, wie es bei der Parasitstadt der Fall ist. Manchmal ist allerdings später die Freifläche für die Errichtung eines Kirchenbaus, seltener für ein Rathaus ausgenutzt worden. Beispiele für solche Anlage bieten Soest und Nördlingen.

Die erste Stadt entwickelte sich aus den sieben um den Sod gelegenen Bauernhöfen, immer mehr fügten sich an, bis die Stadt durch den 1184 angelegten Befestigungsring zusammengeschlossen wurde. Auch diese Städte zeigen zunächst noch Scheu, den Verkehr ohne weiteres in sich hineinzulassen, die großen Hauptstraßen führen an ihnen vorbei. Dagegen bietet zur Aufnahme des Marktverkehrs der Anger die beste Gelegenheit, zumal in den meisten Fällen genügend breite Straßen gegen ihn einmünden. Neben den trichterartigen Marktplatz, der ursprünglich außerhalb der Umwallung in Fortsetzung und Erweiterung eines Siedlungsweges sich entwickelte, tritt der Platz, der die vielerlei Gestalt des alten Dorfangers übernimmt. Baut sich auf ihm ein öffentliches Gebäude an und füllt sich die eine durch dasselbe abgetrennte Hälfte mit Häusern, so entsteht die typische Form des zwickelförmigen Platzes mitten in der Altstadt, wo das in derselben Richtung auslaufende Straßenpaar sich nach einigem Verlauf vereint.

Sehr viel seltener sind die Beispiele und wohl auch aus jüngerer Zeit, wo die Grundform, die wir heut bei Dörfern so häufig finden, als Grundstock einer Stadt gedient hat: die Aufreihung der Gehöfte an einem wichtigen Verkehrszug entlang. Der Fall tritt meist dann ein, wenn die örtlichen Verhältnisse keinen anderen Ausweg lassen, wie in Heidelberg oder Miltenberg. Der Markt liegt dann gewöhnlich zu seiten der Straße, die ungewöhnliche und unvorteilhafte Länge der Mauern wie in Miltenberg kann nur ausgehalten werden, da der Fluß auf einer Seite die Verteidigung erleichtert. Aus der ursprünglichen Lage der Grundstücke zum Straßenzug geht hervor, daß die Querwege, als Grundstückgrenzen geführt, annähernd

Digitized by Google

rechtwinklig auf die Hauptstraße stoßen. Aus der Wörthenanlage, der hinter den Häusern sich entlangziehenden Gartenzone, entwickeln sich in natürlicher Weise rückliegende Parallelstraßen, so daß annähernd das Schema rechtwinkliger Straßenanlagen sich bildet, ohne daß dieses als Ziel vorgeschwebt hätte. Um es noch einmal zu wiederholen: die Grundrißvarianten der ältesten Städte stellen botanische, nicht bedachte Stadtbautypen dar. Erst die Folgezeit, in der Handel und Verkehr größere wirtschaftliche Bedeutung gewinnen, bringt die Straßensiedlung mehr in Aufnahme, Märkte an den Hauptstraßen werfen selbst bei Neuanlage nach einiger Zeit größeren Gewinn ab wie die in alten aber abgelegeneren Städten, eine Siedlung hier wuchs sich rasch zur Stadt aus — und wir müssen im Auge behalten, daß für den Grundherrn das Stadtgründen immer ein vortreffliches Geschäft gewesen ist, wenn die Gründung sich lebensfähig erwies. Kreuzungen wichtiger Handelsstraßen gewinnen besonderes Interesse, das Straßenkreuz wird zum Gerüst der Stadt, dem sich dann mehr oder weniger regelmäßig die übrigen Straßen hinzuordnen. Während die Hofgruppe der dörfischen Siedlung einen unregelmäßigen Umriß zeichnet, strebt das Stadthaus, besonders seit Aufkommen des Steinbaus, nach der rechteckig zugeschnittenen Parzelle und fördert damit die schon durch den natürlichen Werdevorgang vorbereitete Klärung des Stadtgrundrisses. Aus der Fülle der Beispiele für diese Entwicklung seien Landshut und Neumarkt i. B., Isny und Rottweil herausgehoben.

Seit dem 12. Jahrhundert beginnen infolge Erwerbung kommunaler Freiheiten, durch Anwachsen von gewerblicher Tätigkeit und Handel die Städte emporzublühen. Ähnlich wie vorher Kloster und Burg den Agglomerationskern bildeten, wirkt jetzt die geschlossene Einheit der Stadt: Vorstädte siedeln sich an oder werden von der ausdehnungsbedürftigen Stadt angelegt, sofort oder nach einiger Zeit in einen erweiterten Mauerring eingefangen. Damit aber bestimmt sich die verschiedene Art der Grundrißgestaltung. Es tritt auch hier von dem älteren Stadttor ausgehend das Strahlen- oder Radialsystem auf, daneben die Aufreihung an der Hauptstraße mit allmähligem Aufschluß des Hinterlandes, indem Sackgassen, dann weitergeführte Wege annähernd rechtwinklig von dieser Hauptstraße abzweigen. Kriegerische oder friedliche Stimmungen auch nur weniger Jahre finden hier ihren sichtbaren Niederschlag, die Stadt ist das empfindlichste Instrument für die politischen Verhältnisse. Andererseits wird durch die Stadt ein neu ummauertes, noch unbebautes Gebiet nach den Erfordernissen des Hausbaus aufgeteilt, und da vom Haus ausgehend der rechte Winkel sich am günstigsten erwies, so sucht man die Straßen möglichst rechtwinklig gegeneinander zu führen. Die Bebauung des Geländes vor der Stadt wurde vom Rat meist begünstigt. Die neuen Ansiedler, die den Schutz der Stadt genossen, hatten zu den gewöhnlichen städtischen Lasten beizutragen, waren sogar vielfach zu Erbzinsleistungen und anderen Diensten verpflichtet. Da zudem verschiedene Gerechtigkeiten den Altstädtern vorbehalten waren, bedeuteten die Vorstädter für diese eine wirtschaftliche Stärkung. Dasselbe Prinzip macht sich hier geltend, das heut in riesig erweitertem Maßstab nach Schaffung von Kolonien drängt.

Duderstadt zerfiel in die eigentliche Stadt und in drei Vorstädte, die vor dem Steintor, Obertor und Westertor gelegen schon ziemlich früh bestanden haben, aber nicht in den Mauerring aufgenommen wurden. Selbständiger erscheint die Benebenstadt, um das spätere Neutor herum gelegen, die darum auch den ersten Anspruch erheben konnte auf volles Bürgerrecht und mit Erlaubnis des Erzbischofs Dietrich von Mainz 1436 zum großen Teil in einen erweiterten Mauerring auf-

Digitized by Google

genommen wurde, wobei eine Korrektion der Straßenführung anzunehmen ist. Die Kaiserpfalz Aachen nahm das Gebiet zwischen Münster und heutigem Rathaus ein. Parasitäre Siedlungen im Strahlsystem hatten sich auf dem ebneren Gelände nach Osten und Süden hin angesiedelt, deutlich auf dem heutigen Stadtplan ausgezeichnet. Als nun dieser locus regalis unter Friedrich Barbarossa gegen 1175 mit einer Mauer umzogen wurde, umfaßte diese kreisförmig auch das stark abschüssige Gelände im Nordwesten, zumal die Wassergräben in der Tiefe mitbenutzt werden konnten. Dies Gelände wurde nun durch Straßen in rechtwinklige Parzellen zerlegt, die nicht gegen die alte Pfalz zusammenliefen. Im 14. Jahrhundert erhielt dann die Stadt einen erweiterten Mauerring, der so riesig bemessen war, daß er noch anfangs des 19. Jahrhunderts große Stücke freien Landes einschloß. Die bischöfliche Burg von Bremen und ihre bürgerlichen Ansiedlungen erhielten schon gegen 1030 eine gemeinsame Mauer, 1229 und 1305 erweitert sich dieser Mauerring und wieder werden die neu aufgenommenen Freiflächen oder doch nur ländlichen Ansiedlungen bei ihrem Übergang zum Stadthausbau nach bestem Können regelmäßig aufgeteilt. Die drei Beispiele genügen, um zu zeigen, wie man bei neuer Erweiterung aus praktischen Rücksichten zu planvoller Bebauung kommt, falls die Widerstände des besiedelten Geländes nicht zu starke sind.

In diese Zeit fallen nun auch die ersten Stadtgründungen, die das natürlich entwickelte System der rechtwinkligen Straßenführungen konsequenter durchführen. Eine Siedlung wird nicht mehr durch Marktgerechtigkeit und Stadtrecht zur Stadt erhoben, wobei dieser Prozeß sich über einen längeren Zeitraum ausdehnen kann, sondern alle diese Privilegbewilligungen fallen zeitlich zusammen und die erste, gleichzeitig erbaute Mauer schließt ganz überwiegend unbesiedeltes Gelände ein. Das Grundrißprinzip der annähernd rechtwinkligen Straßenführungen, die Führung der Hauptstraße durch den Ort oder gar die Einbeziehung einer wichtigen Straßenkreuzung in seine Mauern, die das Gerüst abgaben, war schon vorbereitet worden, hier gelangt es im großen zur Verwendung. Die Stadtgründungen der Zähringer in Baden, Freiburg 1120, Villingen zu gleicher Zeit, sind dafür erste Beispiele. Freistadt i. B. und Rinteln befolgen ein Jahrhundert später die gleichen Grundrißprinzipien. Von einer strengen Regelmäßigkeit kann immer noch nicht gesprochen werden, wenn auch zum größeren Teil unbebaut, war es doch meist Kulturland, um das es sich handelte, und dieses stellt Bedingungen, die den Stadtplan geschmeidig machen müssen. Entscheidend bleibt das Verlangen nach rechtwinkligen Baugrundstücken, denen sich das Straßennetz anpaßt.

Dieses Straßennetz verdeutlicht nun seine Erscheinung in der Weise, daß die unendliche Mannigfaltigkeit der Straßenbreiten, wie sie die gewachsene Stadt zeigt, gleichzeitig mit dem verwirrenden Reichtum von Straßenrichtungen zurückgeht. Wo die Wege sich aus verschiedensten Bedürfnissen des einstigen Hofbauern entwickelt hatten, so mußten sie sich begnügen mit der Fläche, die zwischen den einzelnen Gebäuden übrig blieb, weiteten sich platzartig, zogen sich zu schmalen Gängen zusammen. Hauptwege, untergeordnete Fahrwege, Abstellplätze, Wirtschaftswege, Fußsteige wurden von dem späteren Stadtgrundriß übernommen. Gleichzeitig war für den Bauernhof mit seinem Verlangen nach rückliegendem Hof- und Gartenland die beste Gruppierungsform die Reihung nebeneinander an den Fahrstraßenzügen, so daß der Baublock in der Regel nur an zwei gegenüberliegenden Seiten angebaut ist und eine langgestreckte Form erhält. Die Querstraßen konnten darum schmal bleiben. Das häufige Vorkommen paralleler Straßenführungen zur Hauptstraße erklärt sich zwanglos. In der geschlossenen Stadt aber,

Digitized by Google

die nicht endlos aneinanderreihen kann und in der möglichst jeder aus den Vorteilen der Straße Nutzen ziehen will, ändert sich zunächst die Bebauung des Blocks. Statt einer parallelen Reihenbebauung tritt die allseitige Randbebauung des Blocks auf und diese zwingt wieder, die allzu schmalen Quergassen zu verbreitern. Bei einer solchen Randbebauung tritt gegenüber der früheren Art Gleichwertigkeit der Seiten ein und diese hat wiederum Gleichwertigkeit der Straßenbreiten zur Folge. Wohl zeichnen sich stets einige Hauptverkehrsstraßen, mögen sie neu angelegt sein oder übernommen, durch besondere Breite aus, die Wohnstraßen nähern sich aber in ihren Abmessungen einem Normalmaß, das allerdings mit den verschiedenen Städten und Landschaften wechselt, abhängig von der besonderen Art des Hausbaus.

Der Marktplatz, wie der Kirchplatz jetzt mitten in die Stadt hineingelegt, macht eine gleiche Entwicklung durch. Früher fast stets gestreckt, wenn nicht spätere Bebauung von ihm Abstriche machte, bildet er jetzt die Seitenabmessungen gleichwertig aus und nähert sich über das Rechteck hinweg dem Quadrat. An ihm wird man zuerst den Wandel der Anschauung nachweisen können, die nicht mehr die Baumassen als einzig fordernde anerkennt, sondern auch Straße und Platz als besondere räumliche Existenzen ihre Anforderungen stellen läßt.

Das 13. Jahrhundert ist die große Zeit der Stadtgründungen. Nicht allein in den schon besiedelten und unter fester Herrschaft stehenden Ländern tauchen sie auf, sondern gerade in die bis dahin der städtischen Besiedlung abgeneigten Länder, gegen den Nordosten über die Elbe hinaus, dringen sie vor. Von Holstein nach Süden über die Mark bis nach Böhmen zieht sich der Streif, auf dem sich die verschiedensten Typen durcheinandermischen, bis sich aus ihnen das Siedlungsschema herausgebildet hat, das dann später fast einzig für das nordöstliche Viertel Deutschlands Verwendung findet, von Berlin bis nach Danzig und Breslau, das aber nicht nur auf diese östlichen Länder beschränkt ist, sondern allenthalben gleichzeitig auftaucht, eben weil dieses Schema nicht erdacht worden ist, weil es sich vielmehr natürlich entwickelte und die Grundforderungen nach bequem zu bebauenden Grundstücken erfüllte.

Für die Lage einer Stadt kommen jetzt in erster Linie günstige Verkehrsverhältnisse in Frage und zwar Landstraßen wie Wasserläufe. Der deutsche Stadtbau hatte nie in dem Maß wie etwa der italienische oder französische feste Berggipfel aufgesucht, jetzt wird flache Lage eine wichtige Voraussetzung. Denn nur sie verbürgt gute Verwendung des Schemas. Wichtig für seine Verwenduug ist weiter, daß bestehende Grundstückverhältnisse, ältere Siedlungen keine Bedingungen stellen. Sie können unbeachtet bleiben, wenn es sich wie in Nordostdeutschland um koloniale Stadtgründungen handelt, die sich gegen die slawischen Bewohner des Landes richten, selbst wenn sie nicht als kriegerisches Bollwerk angelegt wurden, sondern der heimische Fürst ihre Gründung begünstigte.

Das Element der Stadtgründung und Stadterweiterung nach vorbedachtem Plan ist der annähernd quadratische Baublock, wobei nicht an geschlossene Bebauung gedacht werden darf. Diese Blöcke stellen sich rasterartig zusammen, in ihrer Mitte den Markt einschließend, der durch Offenlassung eines, zweier oder vier Baublöcke gebildet wird. Ebenso wird für den Kirchenbau ein Quadrat freigehalten. Hauptstraßenzüge machen sich kenntlich durch besondere Breite, im übrigen gleichen sich die Straßen in ihrem Profil. Noch aber fällt die Straßengrenze nicht mit der Fluchtlinie zusammen, wenn auch Überbauungen dieses Gemeinbesitzes nicht geduldet werden. Da zudem die abgesteckten Linien

Digitized by Google

nicht sofort mit Häusern bestellt werden, können im Verlauf leicht Ungenauigkeiten und Krümmungen sich einschleichen, wenn ein besonderes Ziel den Verkehr ablenken läßt. Der Stadtplan bleibt also längere Zeit hindurch beweglich. Die Befestigung verlangt ferner, daß nach ihr als einer wesentlichen Anlage für das Gedeihen der Stadt diese sich in ihrem Grundriß nach der Form des Mauerrings und seinen Toren richtet. Da der Ring fast stets dem Kreise als ideale Verteidigungsform zustrebt, wenn er sich auch den örtlichen Verhältnissen anzupassen hat, so müssen sich die äußeren Blöcke eine Abschleifung gefallen lassen. Ebenso haben sich die Hauptstraßen nach den Toranlagen zu richten, die meist nicht gegenüberliegend, sondern in leichter Verschiebung der gegenseitigen Achsen angelegt werden. In solchen Fällen übernimmt dann häufig der Markt die Aufgabe, die Straßenversetzung durchzuführen. Endlich bleibt auch das besondere Gelände bestimmend für das Normalschema, das sich mit der dem gotischen Grundriß eigenen Beweglichkeit ihm anzupassen versteht. So machen alle diese Städte den Eindruck wie die Glieder einer großen Familie, ein jedes mit unterschiedlicher Ausprägung und besonderen Begabungen.

Bei Erweiterungen treten die uns schon bekannten Fälle ein. Entweder werden parasitartige Ansiedlungen vor den Mauern in einen erweiterten Mauerring aufgenommen, wie es Breslau tat, oder neuummauerte Freiflächen werden regelmäßig für die Ansiedler aufgeteilt. Der weitere Fall tritt ein, daß die neue Stadt so rasch emporblüht, um eine zweite Gründung neben ihr gewinnbringend zu machen. Dann stehen zwei Schwesterstädte, Mauer an Mauer, jede mit eigenem wirtschaftlichen und kirchlichem Mittelpunkt, um erst nach längerer Zeit zu einem Gemeinwesen zu verschmelzen, ein Vorgang, auf den wir angesichts von Problemen wie Großberlin sehnsüchtig zurückblicken. Thorn, Königsberg sind aus zwei Sonderstädten entstanden, Rostock gar aus dreien.

Der Marktplatz, früher vor die Umfriedigung der kleinen Siedlung geschoben, wird verwaltungstechnisch und wirtschaftlich der Schwerpunkt der Stadt, selbst die wertvollste Verkehrsstraße des Mittelalters, der Fluß, tritt hinter ihn zurück. Oft ist er wie in dem deutschen Pilsen von einer Größe, die Rückschlüsse auf die Zuversichtlichkeit machen läßt, mit der man an die Gründung ging. Zu berücksichtigen ist dabei, daß er das rechtzeitig reservierte Baugelände für öffentliche Bauten war, das unsere Städte allzuoft in ihren Bebauungsplänen vorzusehen vergaßen. Fast immer erhebt sich hier gegen eine Seite verschoben das Rathaus, seltener eine Kirche, die für ihren Friedhof einen besonderen Platz beanspruchte. An den Markträndern sammeln sich nach und nach die wichtigen Gebäude der Stadt: Kornhaus, Zeughaus, Festsaal, Gildenhäuser und Börse. Und hier am Markt läßt sich auch die erste künstlerische Gestaltung, die aus dem Vielen eine Einheit schaffen möchte, nachweisen in der Einführung von zusammenhängenden Laubengängen um den Markt. Diese bieten gleichzeitig die Möglichkeit, die wertvollen Grundstücke auszunutzen, indem man mit der Bebauung für die oberen Hausgeschosse in den Markt hineingreifen konnte, ohne dessen Fläche zu verkleinern. Fielen dann, wie es für Allenburg in Ostpreußen urkundlich nachgewiesen ist, diese Lauben bei einem Hausneubau fort, so verengerten die nun auch mit dem Erdgeschoß in den Markt hineintretenden Häuser den Zugang zum Markt und schufen Schwierigkeiten für den einfahrenden Verkehr, die wie etwa in Posen für unsere Zeit sehr hinderlich werden können. Man ist mit pseudoästhetischem Entdeckerwillen auch an diese Verengungen herangetreten und hat aus ihnen die Absicht, den Markt räumlich geschlossen zu halten, herausseben

Digitized by Google

wollen. Davon kann keine Rede sein. Man hat sich sogar die ursprüngliche Bebauung so niedrig und auch lückenhaft vorzustellen, daß eine Raumwirkung im architektonischen Sinn kaum zustande kam.

Über die künstlerisch formalen Absichten, die in solchem Stadtplan liegen mögen, soll man nicht zu hoch urteilen. Er ist die ruhige und klare Form des auf das Praktische bedachten, aber kein Kunstwerk schaffen wollenden Menschen und selbst das regelmäßigste Schema, wie es in Neubrandenburg, Friedeberg oder Rügenwalde vorliegt, darf nur als ein sehr primitives, formales Ideals angesprochen werden. Und diese einfache und natürliche Form, die uns auf den ersten Blick gegen alles zu gehen scheint, was wir von der Gotik gelernt haben (wo doch dieses unregelmäßige Gruppieren meist nur die Unfähigkeit darstellt, den architektonischen Gedanken klar zu gestalten, statt ihn unter der Fülle des Beiwerks ertrinken zu lassen), taucht um diese Zeit unabhängig in den verschiedensten Ländern auf. Frankreich, England, Spanien stellen Beispiele, die nur in einem voneinander abweichen, an dem auch wir das Einsetzen stadtbaulicher Formungskunst erkannt haben: der Marktanlage.

Die gesamte Entwicklung bis hierher findet ihre Parallele im griechischen Stadtbau. Ohne darauf näher einzugehen, soll doch vermerkt werden, daß bei gleicher Abklärung gegen Ende des fünften Jahrhunderts weit über diese hinaus eine künstlerische Gestaltungslust einsetzte, die in Stadtanlagen wie Piräus und Priene das Schema ausformte und aus ihm Wirkungsmöglichkeiten herausholte, die der deutsche Stadtbau erst unter italienischem Einfluß erreichen sollte.

Noch bliebe die Frage zu beantworten, wie weit schon damals Baubestimmungen für die äußere Erscheinung der Stadt ausschlaggebend geworden sind und über rein rechtliche, hygienische und polizeiliche Verordnungen hinaus ästhetische Forderungen stellen. Statt auf viele kleinere sei hier wenigstens auf ein größeres Beispiel Bezug genommen, auf das Stadtrechtbuch von 1347, das den bayrischen Städten von Kaiser Ludwig gegeben wurde. Neben Vorschriften über Baumaterial, die wohl die Erscheinung einer Stadt bestimmen, hier aber doch nur praktischer Überlegung entspringen, finden sich Ansätze zu einem Fluchtlinienparagraphen in Artikel 484: „Swer in der innern oder in der auzzern stat ainen turn inne hat, oder ainen gemach, oder ain hofstat auf der gemein in der strazz (d. h. dem Gemeingut der Straße, ebenso wie Weiden, die Allmende), der soll den turn oder diu hofstat haben neur die zeit und weil, unz er den purgern an dem Rat wol gewelt und nicht lenger, daz ist der stat recht." Ergänzungen dazu geben dann gegen Ausgang der Gotik „Der Stat München pausätz und ordnung de a. 1489". Artikel 17 bestimmt: „Es sollen auch in gantzer stat alle burger und burgerin in iren krämen und läden inwendig fail haben, und auswendig nicht. Und solen alle ir läden inwendig aushengen oder auswendig, das die an der maur flach ligen, sollen auch kainen pau weder mit prettern noch mit stainen für die hauszmauer pauen noch machen. Wellicher laden oder cram anders gepauen oder gemacht wär oder wurde, den oder die will man abthun; puess sechtzig pfening, als oft das von ainem überfarn wiert." Über Vorkragungen wird bestimmt in Artikel 43: „. . . das füro kain aussladung allhie niederer dann aines gadens hoch von dem pflaster soll gemacht werden, und soll aines gaden höhe zwelf werchschuech haben in der ausseren stadt gleichwie in der inneren." Holzgalerien werden der Feuergefährlichkeit und der Einbruchsgefahr wegen an den Fassaden beschränkt, immer mehr also schleift sich die Straßenwandung ab und der Straßenraum arbeitet sich heraus. Artikel 61 verordnet, daß die Handwerker „niemandt kain althänen alhie on

Digitized by Google

sonder vorwissen aines ersamen raths weder hofgsindt, burgern noch andern nit machen und zurichten sollen. — Dann ain ersamer rath ist gentzlich entschlossen in erwegung oberzellter ursachen kain althänen mer zu vergunnen ze pauen, es bewilligten dann alle anstössende nachbarn darein, oder das der von aim yeden nachbarn die acht werchschuech herdan weich, und entzwischen desselben haus und seiner althan liegen liess." Wir werden sehen, daß diese Absicht auf Saubermachen des Straßenprofils ganz konsequent in späterer Zeit durchgeführt wird.

II. Die Renaissancestadt.

Das rechteckige Baublocksystem der Gotik erwies sich so zweckmäßig, daß es für die Folgezeit ohne wesentliche Änderungen beibehalten wird. Größere oder kleinere Stadterweiterungen wenden es an. Als eine der bedeutendsten Stadterweiterungen schon gegen den Ausgang der Epoche sei die Turnierackervorstadt im Norden Stuttgarts angeführt, die unter Graf Eberhard im Barte angelegt wird. Das Gelände ist im Rechteckschema ohne Platzanlage „der Schnur nach" aufgeteilt in 12 Schritt breite und 500 Schritt lange Gassen und schon gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts findet man, daß dieser Stadtteil die lustigsten Straßen, schönsten Häuser und reichsten Leute aufweist. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird neben Alt-Hanau Neu-Hanau angelegt mit einem Marktplatz in der Mitte, an dessen einer Längsseite eingebaut das Neustädter Rathaus steht, während sich die gegenüberliegende Seite in einer Straße öffnet, die mitten auf die Kirche führt, für die wiederum ein gleich großer Platz ausgespart ist. Die Blöcke sind annähernd quadratisch, die Straßen gleich breit. Da die Umwallung nicht mehr einen Ring, sondern ein Polygon bildet, sind die Blöcke neben ihr in spitzen oder stumpfen Winkeln verschnitten, zum Teil zu kleinen Zwickeln zusammengeschrumpft. Die gotische Beweglichkeit fängt an zu erstarren. Aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammt Mannheim. Etwas später wird um den Brückenkopf, die sogenannte Braut von Bremen, eine neue Stadterweiterung angelegt, die in ihrem Umfang annähernd der auf dem rechten Ufer der Weser liegenden Altstadt entspricht, gleichfalls unter Verwendung des rechteckigen Baublocksystems. Die vorher langgestreckte Stadt rundet sich damit zu einem Oval ab, das der Fluß mitten durchschneidet: nicht nur den Verkehr der Heerstraße hat man in den Mauerring hereingeführt, auch die weit schwerer zu beherrschende und schärfer trennende Wasserstraße ist ein Stück der Stadt geworden. Stadtkorrektionen, zu denen ein Niederbrand der Stadt Gelegenheit gibt, suchen gleichfalls ihre krummen Straßen nach diesem System gerade zu recken und legen Parallelstraßen an, um gleichmäßigere Blockgrößen zu erzielen. Unter diesen Gesichtspunkten entsteht für das 1631 niedergebrannte Magdeburg der Plan von Guericke, der parallel zur Elbe drei Hauptstraßen führt, die von zwei anderen zum Strome führenden annähernd rechtwinklig gekreuzt werden. Der Plan kam nicht zur Ausführung, unter den Kaiserlichen wird die alte Stadt aufgebaut.

Bemühungen um eine ideale Stadtanlage, wie sie uns in der italienischen Renaissance entgegentreten, finden wir in Deutschland kaum. Selbst die Stadtgrundrisse, wie sie zahlreiche Festungsbaubücher des 17. Jahrhunderts zeigen, wiederholen nur das Schema, ohne zu versuchen, ihm durch Verschiebung der Straßen oder Monumentalbauten besondere architektonische Wirkungen zu entlocken. Nur einmal hat es den Anschein, als ob sich eine künstlerisch berechnete Stadtplanung in Wirklichkeit umsetzen will, doch ist sie bei der Errichtung auf halbem Wege stehengeblieben. Die Planung von Freudenstadt im Schwarzwald 1599 geht auf

Digitized by Google

den italienisch gebildeten Architekten Schickhardt zurück. Zwei verschiedene Entwürfe von seiner Hand befinden sich im Archiv zu Stuttgart. Die Unterschiede beider sind bezeichnend. Der erste wiederholt das bekannte Schema, stellt die rechteckige Kirche mitten auf einen besonderen Platz und bringt den Schloßbau, der von Herzog Friedrich I. gewünscht wird, in ziemlich lockeren Zusammenhang auf einer Ecke der Stadt an. Dieses Nebeneinander von Stadt und Schloß verschmilzt der zweite Plan zu beziehungsreicher Einheit. Auf einem großen quadratischen Mittelplatz ist das Schloß als regelmäßiges Quadrat, mit viereckigen Ecktürmen außen und vier Treppentürmen im Hofe so aufgestellt, daß seine Achsen diagonal zu den Platzachsen stehen. Von den Platzseitenmitten laufen senkrecht Straßen aus, weitere Straßen laufen parallel zu den Platzseiten, Grundstückstreifen von der Tiefe eines Hauses zurechtschneidend. Über den rechten Winkel in den Platzecken sollen als zweiflügelige Bauten errichtet werden Kaufhaus, Spital, Rathaus und Kirche. Sämtliche Bauten am Platzrand öffnen sich mit Laubengängen im Erdgeschoß gegen den Platz. Da der Schloßbau nicht zur Ausführung kam, fällt des riesengroßen Platzes wegen die Anlage heut auseinander, die sonst sicher das erste Meisterstück bewußt gestaltender deutscher Stadtbaukunst geworden wäre.

Hatte die Ummauerung schon der gotischen Stadt ihre Bedingungen gestellt, so wird die Herrschaft der Befestigung, zunehmend mit ihrer Größe und Kompliziertheit, über die Stadt immer strenger von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab. Die neue Feuertechnik verlangt Übersicht über die Stadt — darin kam ihr das Schema entgegen — nun werden die Straßen nach und nach breiter, so daß das Profil vom stehenden sich zum liegenden Rechteck verschiebt. Starke Truppenansammlungen verlangen den großen Übungs- oder Paradeplatz in der Mitte der Stadt, auch ihn bot das Schema, auch er wird erweitert. Gleichzeitig aber wird die Ausdehnungsfähigkeit und die Flüssigkeit des Stadtgebildes behindert, da sich solche Verteidigungswerke schwerer überspringen und ausdehnen lassen. Neue Stadterweiterungen entstehen neben solchen Festungsstädten wie Neubreisach oder Mannheim kaum oder doch nur auf einem Gelände, das innerhalb der Umwallung gelegen ist und vorher vielleicht von einer besonderen Zitadelle eingenommen war.

Für die Erscheinung der Stadt wird ausschlaggebend, daß man jetzt immer weiter in der gleichmäßigen Formierung der Straßen- und Platzwandungen geht und der Wunsch nach regelmäßiger Bauart bestimmte Bautypen aufstellen läßt. Für Mannheim werden schon im Jahre 1650 beim Wiederaufbau der durch Tilly zerstörten Stadt vier Normalmodelle vorgeschrieben, die vom palastartigen Wohnhaus, das für den Platz vor dem kurfürstlichen Schloß bestimmt ist, bis zum Kleinwohnungshaus hinabgehen. Noch im folgenden Jahrhundert, nachdem die Stadt wiederum von Vauban zerstört worden war, richtet man sich nach diesen Modellen.

Schon in gotischer Zeit hat die Stadt als Bauherrin für die Erstellung von Kleinwohnungshäusern gesorgt: Nürnberg. Das bekannte Beispiel aus dieser Zeit sind die Reihenhäuser, die die Stadt Ulm kurz vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges für ihre Stadtsoldaten errichtete und die noch heute ihren Zweck erfüllen. Die Art der Gruppierung dieser Reihenhäuser zu offenen Höfen hat dem Kleinhausbau unserer Zeit manche wertvolle Anregung gegeben.

III. Die Barockstadt.

Nach dem Ausgang des Dreißigjährigen Krieges kommen die architektonischen Anregungen für Deutschland aus Italien und Frankreich. Und neben den Einzel-

Digitized by Google

formen in Grundriß und Aufbau zieht gleichzeitig die neue Gesinnung ein, die einen Hausbau in einem strengeren Verhältnis zu Straße und Platz sieht, die Monumentalbauten in ihren Wirkungen weit in das Gefüge einer Stadt hineingreifen lassen möchte, und die endlich auch für das Verhältnis von Baumassen und Räumen einer ganzen Stadt neue Schönheiten entwickeln möchte. Rom steht an der Spitze dieser Bewegung, Frankreich klärt sie ab, Deutschland entsendet seine Architekten, sehnsüchtig danach, an den Quellen zu schöpfen.

Es kann hier nicht auf die Leistungen der römischen und französischen Stadtbaukunst eingegangen werden, der Verfasser hat die Tragweite dieser Leistungen in seiner: „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts" beleuchtet. Insonderheit ist es Versailles, die Gesinnung seiner Schöpfung, sein Schloßbau, seine Gärten und seine Stadt, die sich nach dem Vorbild der von Piazza del Popolo in Rom auslaufenden Straßen um drei vom Schloß strahlig auslaufenden Avenuen ordnen, das es den deutschen Fürsten antat. Und hier sei gleich bemerkt: der Stadtbau verliert sich als Aufgabe selbständiger Städte und wird zur vornehmsten Kunstbetätigung souveräner Fürsten. Die Summen, die von diesen Fürsten nicht nur in Bauten für ihre eigene Person hineingesteckt sind, sondern auch in Kirchenbauten, in Privathäuser, sind riesig und unsere Zeit darf mit ihnen nicht einmal das Kapital vergleichen, das Großindustrielle für private Arbeitersiedlungen aufwenden. Die selbständigen Stadtverwaltungen, die später das Erbe antraten, versagten nach dieser Richtung fast völlig.

Die landesfürstliche Baukunst ist bis jetzt stets als eine einheitliche Erscheinung betrachtet worden, und doch müssen wir von vornherein eine entscheidende Trennung machen: die eine Gruppe umfaßt die Anlagen, die einzig fürstlicher Schöpferlaune ihre Entstehung verdanken, ihr Vorbild war Versailles, ihr Aufwachsen bedurfte künstlicher Pflege. Die andere Gruppe umfaßt alle die Anlagen, die einer mit wirtschaftlichem Nutzen rechnenden Bevölkerungspolitik entsprangen. Die Grenze zwischen beiden Gruppen ist selbstverständlich fließend und nur die historische Forschung vermag eine Neuanlage der einen oder der anderen Gruppe zuzuweisen. Die erste Gruppe umfaßt die Gründungen neuer Residenzstädte in nächster Nachbarschaft der alten. Ihre bekanntesten Beispiele sind Ludwigsburg bei Stuttgart 1709 und Karlsruhe bei Durlach 1715, doch ist sie nicht etwa auf das Frankreich nahe Süddeutschland beschränkt. Andere Gründungen sind Neustrelitz 1726, Carlsruhe in Schlesien 1743, Ludwigslust seit 1756 angebaut. Mannheim gehört mit seiner Gründung 1607 in das vorige Jahrhundert und wurde aus fortifikatorischen Absichten nahe Heidelberg errichtet, sein neuer Aufbau nach der Verwüstung durch Vauban, den wir in Frankreich im Gegensatz dazu als großen Gründer kennen lernen, reiht es in seiner äußeren Erscheinung den übrigen Städten jedoch an. Im Mittelpunkt der anderen Gruppe, die schon in früherer Zeit mit Freudenstadt 1599 ein Vorbild hat, steht die stadtbauliche Tätigkeit der brandenburgischen Kurfürsten und ihrer Verwandtschaft, voran die selbständigen, erst später zusammengemeindeten Erweiterungen Berlins, die Neuaufbauten oder Erweiterungen von Erlangen 1686 und 1706, Rastatt nach 1689, St. Georgen am See bei Bayreuth 1702, Crossen 1708, Magdeburg 1731, von Ansbach und der Bayreuther Friedrichstraße in dem gleichen Jahr, Rheinsberg 1740, Neuruppin 1787 usw. Dem Ausbau Potsdams unter Friedrich dem Großen möchte man der anderen Gruppe zuzählen. Es reihen sich an: Cassel nach 1685, Carlshafen 1699, Dresden unter August dem Starken, Crefeld in verschiedenen Erweiterungen, Düssel-

Digitized by Google

dorf 1798 und kleinere Anlagen wie Saarbrücken, Bonn (am Schloß), Coblenz, Tübingen, Weikersheim, Ehrenbreitenstein, Trier, Oberdischingen, Oehringen usw.

Die Planform wählt meist das Rechteckschema, dem man jedoch eine Fülle architektonischer Wirkungen entlockt. So durchdringt das gesamte Stadtgebilde von Erlangen Rhythmus in Quer- und Längsachsen. Schloß und Schloßgarten bilden den Kern der Anlage, das Rückgrat der Stadt ist die parallel zur Schloßflucht laufende Hauptstraße. Mit geringen Mitteln wird eine bewundernswerte künstlerische Ökonomie getrieben, ein neues, stolzes Körpergefühl, eine besonnene Heiterkeit des Geistes spricht sich in diesen Straßen und Plätzen aus. Man lese darüber in den Memoiren der Markgräfin von Bayreuth, der Schwester Friedrichs des Großen, nach.

Im Gegensatz zu diesem System ist Rastatt eine kleine, unbeholfene Kopie von Versailles, Berlin kommt 1721 bei der Erweiterung der 1688 gegründeten Friedrichstadt auf das System von Rom und Versailles hinaus, das Rondell des Hallischen Tores als Basis nehmend. Als achtstrahliger Stern, jener seit den Renaissancetheoretikern beliebten Stadtbauform, sind Neustrelitz und Carlsruhe in Schlesien angelegt, das badische Karlsruhe paßte sich auf einige Strahlen des zweiunddreißigstrahligen Wegesterns mit dem Schloßturm als Mittelpunkt ein.

Die Straße wird jetzt als räumliches Gebilde, gleichend etwa den langen Korridoren des gleichzeitigen Schloßbaus, genossen und in ihren Wandungen und Perspektiven darauf abgestimmt. Gerade gezogen soll sie einen Eindruck von der Sauberkeit und Bedeutung der neuen Stadt geben und die begeisterten Schilderungen der Zeitgenossen sind wohl zu verstehen im Gegensatz zu den winkligen und schmutzigen Straßen der alten Stadt. Ihre Breite übertrifft meist die Höhe ihrer Wandungen um etwas, Normalmaße werden festgesetzt, jedoch nicht schematisch einheitlich für die gesamte Stadt. Die verschiedenen schon von der mittelalterlichen Stadt entwickelten Straßentypen — Hauptverkehrsstraßen, Verkehrsstraßen, Wohnstraßen und untergeordnete Verbindungsgänge — werden auch jetzt noch verwandt. Erlangen zeigt beträchtliche Differenzierungen der Straßenbreiten, und selbst Mannheim, das am schematischsten erscheint, hat nicht völlig gleiche Straßen. Die moderne Stadtbaukunst hat diese unterschiedlichen Straßentypen wieder aufgegriffen und ist für ihre Wohnstraßen in den Breitenausmessungen sehr zurückgegangen. Hier handelt es sich weniger um ein Zurückgehen, wie um ein Herausheben der Hauptstraßen, die mit den Verkehrszügen zusammenfallen. In Berlin zeigen die Linden, in Karlsruhe die Karl Friedrichstraße das Herausheben von wichtigen Verkehrslinien durch besondere Breite. Durch Einfügen von Plätzen und beherrschenden Monumentalbauten, in einfacheren Fällen durch Obelisken oder andere architektonische Monumente werden sie zu wirkungsvollen Achsen des Stadtkörpers ausgebildet.

Gleichzeitig drängt man auf Zusammenschluß der Häuser zu einheitlichen Straßenwandungen, die die räumliche Wirkung der Straße unterstützen. Dieser Zusammenschluß der einzelnen Häuser wird als etwas besonders Schönes empfunden. In der Oratio Panegyrica über Carlshafen a. W. von Stefan Winterberg 1722 heißt es: „Den Häusern unserer Stadt gereicht es zu nicht geringem Schmucke, daß dieselben nicht nach jener gewöhnlichen Bauart, wo ein jedes mit einem kleinen Zwischenraum für sich dasteht, sondern nach jener neuen belgischen Erfindung (dies ist allerdings ein baugeschichtlicher Irrtum) errichtet sind. Es steht nämlich ein Haus so eng am anderen, daß man, wenn nicht die verschiedenen Eingänge wären, beinahe glauben könnte, die ganze Stadt wäre nur ein

Digitized by Google

einziges Haus." Die Königsstraße in Dresden zeigt dreigeschossige Häuser von gleicher Höhe und gleicher Bauart mit durchlaufendem Dachsims. Nur das Mittelfenster eines jeden Hauses durfte durch eine besondere Verdachung herausgehoben werden und trägt Wappen des Besitzers oder ein besonderes Haussignet. Gern setzt man an diese gleichmäßig gewandete Straße zu Anfang oder als Schlußziel belebende Akzente, pylonenartige Richthäuser zu beiden Seiten des Straßeneingangs, ein Triumphtor oder sonst ein architektonisches Schauziel: Erlangen, Karlsruhe.

Die Raumwirkung der Plätze wird durch besondere architektonische Behandlung gewonnen. Der rechteckige Ludwigsburger Marktplatz wählt für seine Häuser Laubengänge und stellt in die Mitten der Langseiten zwei Kirchenbauten sich gegenüber. Der Karlsruher Marktplatz bekommt sein architektonisches Gewicht durch Rathaus und Stadtkirche, die wiederum wie in Ludwigsburg außerordentlich günstig zu den Privatbauten kontrastiert sind. Bemerkenswert ist, wenn man die Stadt als großen künstlerischen Gesamtorganismus betrachtet, die Art, wie Plätze in das Straßengefüge hineingesetzt sind. Drei Grundregeln lassen sich dafür aufstellen. Die eine ist: den Platz als Endigung großer Straßenachsen zu behandeln. Die andere ist: Straßen offen oder doch nur mit einem Aussicht gebenden Triumphbogen gegen den Platz einmünden zu lassen, um sowohl ihm den Reiz perspektivischer Raumerweiterung zu geben, als auch möglichst tief in die Stadt seine Wirkung hineinzuziehen. Die dritte und wohl wertvollste Regel ist: die Größe des Platzes in ein gutes Verhältnis zur einmündenden Straße zu bringen und, wenn man mehrere Plätze auf eine Straße aufreiht, damit Rhythmik von Straßenräumen und Platzräumen herauszubringen. Der Sternplatz, vor wenigen Jahren in modernen Bebauungsplänen noch gehaßt, heute wieder seiner künstlerischen Ausbildungsfähigkeit wegen in verkehrstechnisch einwandfreier Weise angewandt, stellt sich ein. Mit einem Durchmesser von etwa 185 m und sechs auslaufenden Straßen erscheint er bei der Oberneustadt von Cassel in kreisrunder Form, einst gleichmäßig umbaut. Rhythmisch geordnete Platzgruppen bedingen eine ausgedehnte Anlage und, um einheitlich ausgeführt zu werden, ein rasches Wachsen der Stadt, vor allem aber eine große Konsequenz des architektonischen Denkens. Die ersten Gründe erklären ihre Seltenheit in jener Zeit, der letzte Grund ihre Seltenheit in unserer Zeit. An erster Stelle ist Erlangen zu nennen mit Reihung eines quergelagerten Rechteckplatzes und eines quadratischen Platzes auf der Hauptstraße, so daß diese die Plätze in zwei Teile zerlegt, die so in ihrer einen Hälfte als Vorplätze für die Monumentalbauten von Kirche oder Schloß, in ihrer anderen Hälfte dem Marktverkehr dienen. Weinbrenner hat dann, noch aus Barocktradition heraus, in Karlsruhe zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Karl Friedrichstraße eine rhythmisch gegliederte Achse geschaffen, deren Wert selbst für eine stark gewachsene Stadt man hier am besten beurteilen kann und die groß gesonnenen Unternehmungen moderner Stadtbaukunst, an denen es auf Planungen ja nicht fehlt, denen zu folgen aber die Wirklichkeit nie Mut genug zeigt, ein ermunterndes Wort zurufen kann.

Monumentalbauten bilden das Schauziel von Straßen und den Abschluß von Plätzen. Diese Regel des römischen Barocks gilt jetzt durchweg und der Stadtplaner sucht sie in den verschiedensten Stadtgrundrissen zu erfüllen. Schwierig erscheint dies immerhin in dem Straßengefüge regelmäßig im Rechteck angelegter Städte wie etwa Mannheim. Und doch wird man finden, daß eine Stellung wie die der 1735 begonnenen Jesuitenkirche vorzüglich ist. Sie liegt auf der Ecke eines Blocks, doch tritt sie um etwas in die an ihrer Langseite

Digitized by Google

vorbeiführenden Gasse ein, gleichzeitig schneidet sich aus der Blockecke gegenüber der Fassade ein rechteckiger Kirchenvorplatz heraus. Diese Fassade erhält eine dunkelschattende Vorhalle, recht wirksam auf die Entfernung. Durch die perspektivische Verschiebung werden so Front mit Türmen und Vorhalle, dann die Kuppel Schauziel für die Straße. Die beste Folie für den Monumentalbau gibt der ruhige Eindruck der Privathäuser ab, mag dieser Bau nun im Block drin stecken oder frei stehen. Die feinsten Beziehungen der optischen Maßstabgebung walten hier, immer ist man bemüht, nicht allein die Privatbauten unterzuordnen, sondern sie so zu detaillieren, daß sie die Größenwirkung des Monumentalbaus steigern, sehr zum Unterschied gegen unsere Zeit. (Vgl. Kap. XII meiner „Stadtbaukunst".)

Die Bauordnungen bringen jetzt stets Paragraphen, die mit mildem Zwang auf diese künstlerischen Forderungen hinzuwirken suchen. Fast immer behielt aber der einzelne genügende Freiheiten und man überließ es der Wohlanständigkeit seiner architektonischen Kultur, mit dem eigenen Bau die Wirkung des gesamten Straßenbildes auszufeilen.

Wie waren diese großzügigen Planungen möglich? Nur unter einer Bedingung: der Fürst mußte Verfügungsrecht über unbebautes Gelände haben, das ihm nicht gehörte. Dies bestand darin, daß er jedes für die Planung in Frage kommende Gelände selbst zwangsweise zu kaufen vermochte und zwar zu Ackerpreisen. War die Stadt in ihren Straßenführungen dann angelegt, so wurde das Terrain zum Ankaufspreis unter Zurechnung der Straßenkosten oder überhaupt unentgeltlich abgegeben an Bauwillige, denn der Fürst war ja sicher, durch die Ausdehnung der Stadt rentables Menschenmaterial zu gewinnen. Eine private Bodenspekulation war damit zu mindest ausgeglichen. Oder die Straße wurde unter Aufkauf des nur für sie nötigen Geländes durch Ackergrundstücke hindurchgelegt und sämtliche Grundstücke zu Bauplätzen erklärt. Eine Taxe wurde durch die Obrigkeit festgesetzt, gegen die die Eigentümer das Land an Bauwillige abzugeben hatten, falls sie es bis zu einer bestimmten Zeit nicht selbst bebauten. Die Parzellierung übernahm in den meisten Fällen die Stadt durch ihre Baubeamten, doch unterziehen sich auch die fürstlichen Baumeister dieser Aufgabe. Wiederum wird damit der privaten Bodenspekulation, die Gelände vom Verkauf zurückhält, der dem Gemeinwesen feindlichen Nutzen entzogen.

Zum Bauen ermunterte der Fürst durch zahlreiche Privilegien. Sogar Baugelder wurden als Geschenk gegeben, es sollte einem jeden leicht gemacht werden, sein eigenes Haus zu bauen. Diese Lockungen hatten allerdings ihre höchst gefährlichen Schattenseiten, denn sie verführten Leute ohne Kapital zum Bauen, wie es heute die gewissenlose Bauspekulation absichtlich tut. Hielt dann der Baulustige sein Unternehmen nicht durch, so konnte ein Kapitalkräftigerer um den Preis der Mühen und des bißchen Geldes seines Vorgängers billiger das halbfertige Haus übernehmen. Aber nicht nur das: die Zuschüsse, die ein jeder bei einiger Gewitztheit erlangen konnte, verringerten den Wert des Hauses um ihren Betrag, und nicht nur dieses Hauses, sondern auch aller bestehenden Häuser, die ohne solchen Zuschuß erbaut worden waren. Damit trat eine Entwertung des Hausbesitzes ein, die für denjenigen, der verkaufen wollte oder mußte, verhängnisvoll werden konnte. Einen Baukrach macht Berlin um 1740 durch.

Trotz alledem wird man unbedingt anerkennen, daß die Wohnungsverhältnisse jedenfalls für den Mieter keine schlechten waren. Die Sorge für ein gutes Wohnungswesen kam mindestens der fürstlichen Sehnsucht gleich, die die neuen Anlagen weit ausgebaut zu sehen wünschte.

Digitized by Google

Angesichts der hohen künstlerischen Qualität muß doch zugestanden werden, daß die hygienischen Verhältnisse noch viel zu wünschen übrig ließen, trotzdem auch diese Zeit die ersten Schritte zu entscheidenden Verbesserungen tat. Aus einem Privatbrief eines Herrn F. v. Cölln aus dem Jahre 1808 sei als Schlußschnörkel diese Stelle über Berlin angeführt, in der allerdings der Schreiber Berlin stark aus der Nachtperspektive angesehen hat: „Das Pflaster und die Straßen von Berlin sind der Gipfelpunkt aller Schrecknisse, und es ist schändlich, wie wenig in Berlin in diesem Punkte von der Polizei geschieht. Die Rinnsteine sind nicht verdeckt, sie sind stinkend und unrein, denn man leert die Nachtstühle und allen Unrat der Küche in sie aus und wirft krepierte Haustiere in sie hinein. In Berlin watet man mit Ausnahme von Unter den Linden und dem Lustgarten überall entweder im Kot oder im Staube. Die Laternen, welche mit Leinöl oder Schweinefett gefüllt sind, sind so sparsam aufgehängt, daß man sie mit der Laterne suchen muß. Im Mondesviertel und wäre die Nacht noch so finster und stürzte der Regen vom Himmel herab, wird in ganz Berlin überhaupt keine Laterne angezündet, und es ist mir selbst passiert, daß ich an der Ecke der Kronen- und Friedrichstraße in eine tiefe Dunggrube fiel und darin beinahe elendiglich ersoffen wäre. Kurz gesagt: Du kannst in Berlin Deine Nase unaufhörlich im Schnupftuche tragen, besonders aber, wenn es geregnet hat, denn dann schwimmen die Kothaufen in den Straßen herum und setzen sich bald hier und bald dort fest. Wehe, wenn Du im Finstern hineingerätst, — Du wirst Deine Pantalons nicht wieder anziehen können —."

Diese Kritik läßt nun zwar darauf schließen, daß es zu gleicher Zeit in anderen Städten besser aussah. Die gewaltigen Fortschritte, die im 19. Jahrhundert die Stadtbauhygiene gemacht hat und die Leistungen unserer Ingenieure im Gegensatz zu unseren Architekten wird man aber dankbar anerkennen.

Neben diesem Fortschritt in hygienisch-technischer Beziehung ist allerdings der Rückschritt im Künstlerischen erschreckend. Es folgt gegen Ausgang des Jahrhunderts die Reaktion, die wie in der Baukunst an historische Vorbilder anknüpft. Nach äußerlichen Versuchen beginnt man auch in der Stadtbaukunst sich um die künstlerischen Gestaltungsgesetze zu bemühen. Ein Aufschwung beginnt — da vernichten der Krieg und seine Folgen die notwendigen finanziellen Voraussetzungen. Jetzt wissen wir, daß ganz etwas anderes gestaltet werden muß — wir warten auf den schöpferischen Architekten.

LITERATUR.

W. C. Behrendt, Die einheitliche Blockfront. Berlin 1918. — A. E. Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M., 1911 (2. A. 1920). — Ders., Platz und Monument. Berlin, 2. Aufl. 1918. — Ders., Stadtbaukunst, Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin 1920. — Eberstadt, Handbuch des Wohnungswesens. Jena, 2. Aufl. 1910. — Bodo Ebhardt, Der Einfluß des mittelalterlichen Wehrbaus auf den Städtebau. Berlin 1910. — Felix Genzmer, Stadtgrundrisse. Berlin 1911. — Chr. Klaiber, Die Grundrißbildung der deutschen Stadt im Mittelalter. Berlin 1912. — P. J. Meier, Die Grundrißbildungen der deutschen Städte des Mittelalters. Mannheim 1907. — R. Mielke, Die Entwicklung der dörflichen Siedlungen. Berlin 1913. — P. A. Rappaport, Die Entwicklung des deutschen Marktplatzes. Berlin 1914. — J. Stübben, Der Städtebau. Stuttgart, 2. Aufl. 1907. — R. Unwin, Grundlagen des Städtebaus. Berlin 1910. — Paul Wolf, Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft. Leipzig 1919, bei Klinkhardt & Biermann.

Digitized by Google

BILDER FLÄMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN ZU FLORENZ

Mit vierzehn Abbildungen auf fünf Tafeln in Lichtdruck

Von K. ZOEGE v. MANTEUFFEL

Die Gemälde der großen flämischen Maler in der Sammlung der Uffizien zu Florenz sind allgemein bekannt; befinden sich doch einige der bedeutendsten Werke von Rubens und van Dyck und das schöne, jugendliche Selbstbildnis des Jordaens dort, Kunde davon gebend, welche Werte die Malerei der katholischen Niederlande dem Barockzeitaltar zu geben hatte. Wenig bekannt aber hängen neben ihnen viele Bilder geringerer Meister jener Zeit und Schule. Florenz liegt so weit ab von den Reisewegen, die der Erforscher niederländischer Kunst einzuschlagen pflegt, daß sie fast ganz übersehen wurden. Manches ist noch nicht richtig bestimmt, nur weniges in Abbildungen erreichbar. Über diese Bilder soll hier einiges mitgeteilt werden. Mehrfach wird sich dabei Gelegenheit ergeben, im Anschluß an die Florentiner Werke an anderen Orten aufbewahrte richtig zu bestimmen oder zu würdigen[1]).

Die Mehrzahl der flämischen Bilder gehört zum alten Besitz der Uffizien und befand sich schon bei der Neuordnung im Jahre 1782 in der Sammlung. Von den späteren Erwerbungen sind wegen ihrer Herkunft und Beglaubigung besonders jene beachtenswert, die vom Großherzog Ferdinand zwischen 1793 und 1821 gegen Abgabe von Bildern seiner eigenen aus der Sammlung seines Bruders, des Kaisers Franz II. im Belvedere zu Wien eingetauscht wurden[2]). Bei ihnen ist es in einigen Fällen möglich, sie in Inventaren und Katalogen bis in die Zeit ihrer Entstehung zurückzuverfolgen. Die älteste Quelle, auf die wir dabei stoßen werden, ist das Inventar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms. Es sei daher kurz daran erinnert, daß Leopold Wilhelm von 1647—1656 Statthalter der österreichischen Niederlande war und diese Zeit dazu benützte, sich eine sehr gewählte Kunstsammlung anzulegen. Als er nach Wien zurückgekehrt war, ließ er ein ausführliches Verzeichnis seiner Schätze anfertigen. Den Erforschern der Wiener Gemäldegalerie hat dieses sorgfältig gearbeitete Schriftstück, das neben ausgezeichneten Bildbeschreibungen Maße und Künstlernamen enthält, unschätzbare Dienste geleistet. Es wird auch über mehrere Stücke der Florentiner Sammlung wertvolle Auskunft geben. Diese wird um so zuverlässiger sein als es sich hier um Bilder handelt, die von Zeitgenossen des Erzherzogs gemalt sind; die Angaben des Inventars haben für sie fast urkundlichen Wert.

Eines der Tauschbilder ist die „Heilige Familie" von Jasper de Crayer[3]) (Abb. 1). Es kam etwas verspätet, 1821, aus Wien als eines jener Stücke, die zum Ersatz abgelehnter und wieder zurückgegebener nach Florenz gesandt wurden. In Wiener Katalogen läßt es sich bis auf das erwähnte Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm zurückverfolgen. Dort ist es genau beschrieben und als „Original von

(1) Für die freundliche Unterstützung meiner Arbeiten in der Uffiziengalerie im Winter 1914/15 bin ich den Herren Direktor Dr. Poggi und Konservator Grafen Gamba zu Dank verpflichtet.

(2) Vgl. Aurelio Gotti: Le Galerie di Firenze (1872), S. 173, 351 ff.; Venturi im Repert. f. Kunstwissenschaft VII, S. 12 f.; E. v. Engerth: Beschreibendes Verzeichnis [der Wiener Galerie], I (1882), S. LXV ff.; Th. Frimmel: Kleine Galeriestudien, 3. Folge, II (1898), S. 256 f.; G. Glück im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses, XXIV, S. 1 ff.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 151. Auf Leinwand, 1,52 × 1,20.

Digitized by Google

Caspar de Crayer" bezeichnet[1]). Die Bezeichnung, die es noch heute im Katalog der Uffizien trägt, wird also bestätigt. Das ist darum nicht unwichtig, weil das Bild zu einer Gruppe von Werken Crayers gehört, deren Zuschreibung bezweifelt worden ist. Am nächsten steht ihm die Madonna als Beschützerin der Armbrustschützengilde, im Brüsseler Museum[2]). Für den Madonnenkopf mit seinem kräftigen, vollen Oval hat offenbar dasselbe Modell beiden Bildern gedient. Ferner zeigt die Gewandbehandlung übereinstimmend sehr reiche, stark vertiefend geordnete und zugleich malerisch locker behandelte Faltenzüge, die unverkennbar die gleiche Hand verraten. Im farbigen Aufbau entbehrt das Florentiner Bild nicht einer gewissen Kraft. Neben dem gelblichrosa Gewand der Madonna, das weiße Lichter beleben, stehen das grelle Blau des Mantels und das reine Weiß des Linnens, auf dem das Kind sitzt. Gebrochene Töne von Grau und Braun treten bei den Nebengestalten auf. Das Inkarnat ist bei Mutter und Kind ein kräftiges Rosa, bei Joseph und dem kleinen Johannes ein nicht allzukräftiges Braun. Das Bild hält etwa die Mitte zwischen den noch in den starken Farben des Rubens gemalten und in entschiedenen Lichtgegensätzen komponierten Frühwerken Crayers und den gänzlich blonden, in einem gleichmäßigen Licht und einem hellen, gelblichen Ton gemalten der Spätzeit. Es rückt damit in die Nähe von Bildern wie das Rosenkranzbild von 1641 im Museum zu Valenciennes und das Thesenbild von 1646 in der Münchener Pinakothek. Doch wird man es, ebenso wie die Schützengilden-Madonna in Brüssel, noch etwas später als das Münchener Thesenbild datieren müssen. Dafür sprechen die Gesichtsbildung, die Kopfbewegung und der etwas leere Blick der Madonna und die bereits lockere Malweise. Wahrscheinlich hat der Erzherzog, der ja 1647 nach Brüssel kam, das Bild bald nach seiner Ankunft vom Künstler erworben.

Ebenfalls eines der Tauschbilder ist die Darstellung der Unbefleckten Empfängnis, die in Florenz als eine Arbeit des Gerard Seghers gilt[3]) (Abb. 2). Das Bild findet sich zum erstenmal im französischen Katalog von 1804 als Arbeit van Dycks angeführt. Die Angaben dieses Katalogs gehen offenbar auf das Erwerbungsbuch von 1784 bis 1825 zurück, wo als Maler ebenfalls „van Dick" verzeichnet ist; auch Gotti führt es unter diesem Namen auf[4]). Dann begegnet uns das Bild wieder in dem Wiener Katalog von Mechel als „Ein geistlich emblematisch Stück, die unbefleckte Empfängnis oder der Triumph Christi über die Erbsünde darstellend" auch dort als „van Dyck"[5]). Bei Stampart und Prenner im Prodromus fehlt das Bild aber ebenso wie im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms. Auf welchem Wege es in die Wiener Galerie gelangte, konnte ich nicht feststellen. Wir sind also hier auf die stilkritische Feststellung des Malers angewiesen. Daß van Dyck nicht in Betracht kommt, bedarf wohl nicht der Diskussion. Durchaus annehmbar erscheint die Zuschreibung an Seghers. Bei Seghers muß man bekanntlich zwei zeitlich aufeinander folgende Kunstweisen unterscheiden, die italienisch-caravaggeske der Frühzeit und die unter dem Einfluß des Rubens stehende der Reife und Spätzeit. Auf diese schon von Sandrart mitgeteilte Tat-

(1) Fol. 227', Nr. 381. Jahrbuch der Kunstsamml. des Kaiserhauses I, II. Teil, S. CXXXV.
(2) Brüssel, Kgl. Museum Nr. 138 (243). Phot. von Braun, Clément & Co. und von Deloeul in Brüssel.
(3) Florenz, Uffizien Nr. 217. Auf Leinwand, 2,50 × 1,93.
(4) Gotti, a. a. O., S. 353.
(5) Chr. v. Mechel: Verzeichnis der Gemälde der k. k. Bilder-Gallerie in Wien, 1783, S. 108, III. Zimmer, Nr. 18.

Digitized by Google

sache hat zuerst wieder Gustav Glück mit Entschiedenheit aufmerksam gemacht, indem er sich besonders auf die Stiche nach Frühwerken des Künstlers berief[1]). Er zog eine Reihe von Darstellungen bei künstlichem Licht, Genrebilder caravaggesker Art und mehrere religiöse Halbfigurenbilder, heran und nahm sie für die Zeit der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts in Anspruch. Diese Datierungen scheinen mir durch folgende Erwägungen noch stärker gesichert als durch Glücks Beweisführung. Es läßt sich an der Hand mit Jahreszahlen versehener Stiche nach Seghers einwandfrei feststellen, daß schon 1630 der Einfluß des Rubens sich bei ihm durchgesetzt hatte. Sowohl die „Rückkehr aus Ägypten" von 1631[2]) wie die „Erscheinung der Madonna beim hl. Ignatius"[3]) aus demselben Jahr, beide von Schelte a Bolswert, zeigen im Typus der Madonna, in der Bildung der Hände mit schwellenden weichen Formen, in der bauschigen, weichen Gewandbehandlung den neuen Stil. Durchaus analog ist die „Vermählung Mariae" in der Antwerpener Galerie. Als Rest der alten Typenbildung erscheint hier noch der Kopf der in Vorderansicht gesehenen Frau unter den Begleiterinnen der Jungfrau: er zeigt noch die größte Verwandtschaft mit dem der Madonna auf dem Traum Josephs in der Genter Galerie, die man, entgegen Glücks Ansicht, doch wohl noch zu den Frühwerken rechnen muß. Die Datierung der „Vermählung" kurz nach 1630, die Rudolf Oldenbourg vorschlägt[4]), dürfte demnach das Richtige treffen. Und vollends die „Anbetung" in der Frauenkirche zu Brügge, zeigt Seghers in der fast restlosen Beherrschung der Rubensschen Kunstweise. Das hatte zur Folge, daß die Entlehnung dieser Arbeit um 1630 immer Zweifeln begegnete[5]). Zu Unrecht; denn die Datierung dieses Bildes ist, was bisher übersehen wurde, durch einen Stich von Paulus Pontius aus dem Jahre 1631 gesichert[6]).

Mit dem Madonnentypus dieser Werke hat nun die apokalyptische Madonna in Florenz wenig gemein. Dagegen springt die Verwandtschaft mit Seghers Werken der zwanziger Jahre — wie besonders der (durch die Angaben des Inventars Erzherzog Leopold Wilhelms gesicherten) Madonna mit Engeln in Halbfiguren in der Wiener Galerie und der (nur in einem Stich des Nikolaus Lauwers erhaltenen) hl. Cäcilie mit Engeln — sofort in die Augen[7]). Besonders die Wiener Madonna steht der Florentiner Maria sehr nahe in der Gesichtsform, in der Bildung des kleinen, feingezeichneten Mundes, der geraden Nase, der großen Augen mit den etwas schweren oberen Augenlidern. In dem Haaransatz, dem Übergang des Haarscheitels in die Stirne, dem Aufliegen des Kopftuches zeigt sich ebenso eine

(1) G. Glück: Aus Rubens Zeit und Schule, in: Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses, XXIV (1903), S. 3 ff.

(2) Mit Widmung an Diego Philippo de Gusman von Gerardus Segherius MDCXXXI, Februarii VIII. Unten: Gerardus Seghers inven. — S. a Bolswert sculp. — Vgl. A. v. Wursbach, Niederl. Künstlerlexikon unter den Stichen nach G. Seghers Nr. 13.

(3) Mit Widmung an Georgio della Faille von Gerardus Segerius 1631. Unten: Gerardus Segers inven. — S. a Bolswert sculp. — Vgl. A. v. Wurzbach, Niederl. Künstlerlex. unter S. a Bolswert Nr. 93.

(4) R. Oldenbourg: Die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 1918, S. 96. Eine Abbildung in J. de Brauwere: Anvers, Musée royal illustré, 1894.

(5) G. Glück, a. a. O., S. 4 f. Auch R. Oldenbourg, a. a. O., S. 95 betont noch, daß das Bild „traditionell" 1630 datiert werde.

(6) Mit Widmung an Alvaro Bazan. — MDCXXXI von Gerardus Segherius. Unten: Gerardus Seghers inventor. — Paulus Pontius sculpsit.

(7) Beide abgebildet bei Glück, a. a. O.

Digitized by Google

Stilgleichheit wie in den knochigen, wenig gepolsterten Händen mit den langen Fingern. Auch die Gewandbehandlung in knappen, noch brüchigen Formen ohne starke Bauschungen läßt beide Werke nahe verwandt erscheinen. Die Zuschreibung des Florentiner Bildes an Seghers scheint durch all dieses gesichert. Was sich an Abweichungen findet, läßt darauf schließen, daß es noch früher entstanden ist als die Wiener Madonna. Vor allen Dingen spricht dafür die Gewandbehandlung, die noch keine Spur von der Rubensschen, dem Knorpelwerk in der Dekoration des Barockstils analog entwickelten Neigung zum Ausbauchen der Faltenrücken, zur Schwingung der Faltenzüge, zum Aufrollen und Umschlagen der Gewandsäume zeigt, die sich in der Wiener Madonna schon anzukündigen beginnt. Endlich Licht und Farbe. Das Bild ist in starken Lichtgegensätzen komponiert; neben hellen Flecken erscheinen dunkle, tief verschattete Teile. Die Farbe spielt eine geringe Rolle; die einzige große Farbmasse ist die nicht bunte, sondern ganz weiße Gestalt der Maria. Die Dämonengestalten unten zeigen eine tiefbraune bis rötliche Hautfarbe, die viel mehr an italienische als an flämische Barockmalerei erinnert. Ganz italienisch wirken auch die kleinen Figuren der Vertreibung aus dem Paradiese, die in grauen und rosagrauen Tönen gemalt sich von einem grellblauen Himmel abheben. Nach diesen Anzeichen wird man das Bild vor die Wiener Madonna und in eine Zeit setzen können, da Gerard Seghers, noch dem Stil seiner italienischen Lehrzeit treu, eigene Wege ging und die Errungenschaften des Führers der flämischen Barockmalerei ablehnte.

Der viel mißbrauchte Name van Dycks haftet noch immer an einer apokalyptischen Madonna in Grisaillemalerei[1]) (Abb. 3), die ebensowenig von ihm sein kann wie die eben besprochene. Dieses Bild ist als ein Vorhang gedacht, den Kinderengel auf einem architektonischen Hintergrunde befestigen; die Kartusche am unteren Rande könnte für eine Inschrift bestimmt sein. Die Vermutung liegt nahe, daß wir es mit der Vorlage für das Titelblatt eines Buches zu tun haben; jedoch konnte ich keinen zugehörigen Stich finden. Die Bestimmung auf van Dyck beruht auf der Überlieferung der Uffizienkataloge. Den richtigen Namen werden wir hier wieder durch Nachprüfung der Herkunft des Bildes finden. Es kam 1793 unter dem heutigen Namen aus Wien[2]). Im Mechelschen Katalog gilt es merkwürdigerweise als Arbeit des Philipp Fruytiers[3]). Dann findet es sich wieder im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms, wo es genau beschrieben ist als: Ein Stuckh von Öhlfarb auf Leinwaet graw in graw, warin Gott Vatter in der Höche, darunder vnser liebe Fraw zwischen zweyen Englen stehent auff einem Drachen hatt auf dem rechten Armb das Jesuskindl in der linckhen Handt ein weisse Lilien vnd in der Brust ein Schwerdt — Original von Diepenbeckh"[4]). Zur stilkritischen Nachprüfung dieser Zuschreibung ist das einzige bekannte Gemälde Abraham van Diepenbeecks, das eine Bezeichnung trägt, heranzuziehen. Es ist eine Darstellung der Tugenden und Laster, die 1912 in das Museum zu Straßburg gelangte[5]). Man findet bei beiden Bildern die gleichen Frauen und Kindertypen, dieselbe Art der Gewandbehandlung in bauschigen, lebhaft bewegten Stoffen mit sich aufrollenden Rändern. Auch die Art der Malerei

(1) Florenz, Uffizien Nr. 783. Auf Leinwand, 0,72 × 0,53. Photographiert von Brogi.

(2) Journal der Uffizien 1784—1825. Engerth, a. a. O. I, S. LXIX.

(3) Mechel, a. a. O., S. 141.

(4) Fol. 284, Nr. 785. Jahrbuch der Kunstsamml. des Kaiserhauses I, II. Teil, S. CLII.

(5) Versteigert 1912 bei Lepke in Berlin aus der Sammlung Weber und 1892 bei Heberle in Köln aus der Sammlung Habich. Im Versteigerungskatalog Habich unter Nr. 37 eine Abbildung.

Digitized by Google

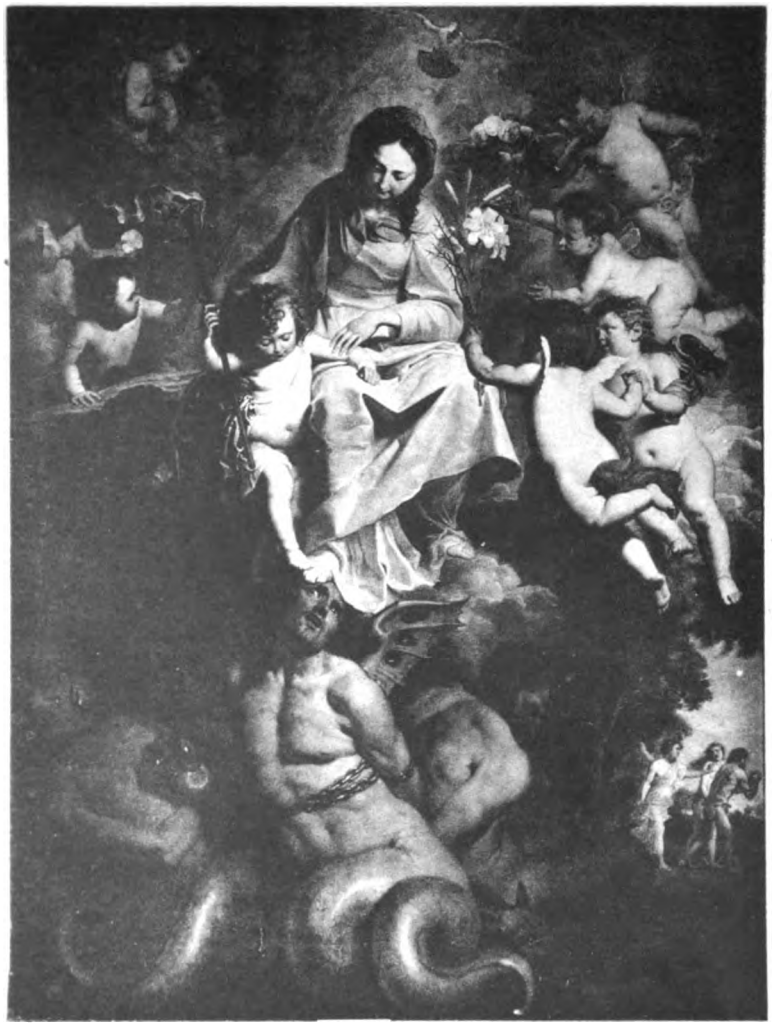


Abb. 2. Gerard Seghers: Die unbefleckte Empfängnis Florenz, Uffizien

Abb. 1. Jasper de Crayer: Heilige Familie Florenz, Uffizien

Zu: ZOEGE v. MANTEUFFEL, BILDER FLÄMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN ZU FLORENZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. L. Vorsterman nach Jan van den Hoecke: Erzherzog Leopold Wilhelm vor der Madonna

Abb. 3. Abraham van Diepenbeeck: Apokalyptische Madonna Florenz, Uffizien

Abb. 5. D. Seghers und Jan van den Hoecke: Blumenkranz im Bildnis Florenz, Uffizien

Abb. 4. Abraham van Diepenbeeck: Zeichnung zur apokalyptischen Madonna Braunschweig, Mus.

Digitized by Google

Digitized by Google

stimmt genau überein[1]). Das Straßburger Bild ist nun auf Grund des darauf angebrachten Wappens annähernd zu datieren. Es ist das des Papstes Innocenz X. aus der Famile Pamfili, der 1644—1655 die Tiara trug. Wahrscheinlich in diesem Jahrzehnt, jedenfalls aber nicht vor 1644 ist die Arbeit also entstanden. Für das Florentiner Stück erhalten wir, wie bei der Stilgleichheit nicht anders zu erwarten war, etwa die gleiche Zeit, d. h. die des Aufenthalts Erzherzog Leopold Wilhelms in den Niederlanden zwischen 1647 und 1656 als Frist, in der die Entstehung zu vermuten ist, und jedenfalls als letztes Datum 1656. Die beiden Stücke repräsentieren also den Stil Diepenbeecks um die Mitte des Jahrhunderts.

Zu dem Florentiner Bilde gibt es einen Entwurf, den ich in dem Kupferstichkabinet der Braunschweiger Galerie entdeckte (Abb. 4). Die Nebeneinanderstellung der Abbildungen wird zum Beweis der Zusammengehörigkeit dieser Arbeiten genügen. Aufschlußreich ist ein Vergleich der Abweichungen zwischen Entwurf und Ausführung. Offenbar schien dem Künstler die Komposition auf seiner Zeichnung nicht das gewünschte Gleichgewicht zu haben, weil die Massen rechts zu schwer und zu dicht waren. Er drehte also die Madonna in den Gegensinn um, rückte den Engel rechts weiter ab, veränderte seine Stellung und entblößte seinen Oberkörper. Dann rückte er das Spruchband tiefer, um unter der Hauptgestalt etwas leeren Raum zu gewinnen und schob die Kinderengel, die es halten, etwas hinauf, um den kompositionellen Zusammenhang wiederherzustellen. Man sieht also, daß die Komposition nicht ohne eingehende künstlerische Erwägungen entstanden ist. Das Durchverfolgen einzelner Motive wie etwa der rechten Hand des Engels links, der Kopfbedeckung Marias, der Haltung des Christkindes wird des weiteren über die Absichten des Künstlers Aufschluß geben.

* * *

Der „Blumenkranz" von Daniel Seghers in den Uffizien[2]) hat alle Eigenschaften, die des Jesuitenpaters Bilder auszeichnen: die reiche und lebendige Komposition, die kraftvolle Zeichnung, die kühle und lebhafte Farbe (Abb. 5). Seghers hat eine neue Art des Blumenstücks geschaffen; er pflegt seine Blumen nicht als geschlossenen Kranz zu ordnen, sondern verteilt sie stets in drei oder vier Büscheln oder kurzen Girlanden auf einer Kartusche. Die Verbindung zwischen den einzelnen Büscheln bilden leichte Ranken. Aber auch die einzelnen Büschel sind nicht in kompakten Massen zusammengestellt. Eine Fülle einzelner Blumenstengel schießt stets weit heraus, und zwischen die Blüten schieben sich immer Stellen, bei denen man hindurchblickt. So entsteht keine geschlossene Masse wie bei Brueghel oder bei Snyders, sondern eine ganz malerisch aufgelöste. Im Gesamteindruck ergibt sich, daß Seghers Blumenkränze nie als Rahmen, stets als Teile des Bildes wirken.

Die Blumen auf dem Florentiner Seghersbilde umgeben eine männliche Porträtbüste. In graubrauner Farbe ist in scharfem Profil der Kopf eines Fürsten oder Feldherrn mit dem Spitzbart und dem langen Haar des 17. Jahrhunderts dargestellt; ein römischer Soldatenmantel bedeckt Brust und Schulter; um die Stirn ist ein Lorbeerkranz gelegt. Das Gesicht hat energische Züge, eine gebogene, schmalrückige Nase, ein stark vorgeschobenes Kinn. Es ist sicher ein Bildnis; für einen Idealkopf sind die Züge viel zu individuell.

(1) Vgl. Sitzungsberichte der kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin, Bd. VI (1913), S. 171, 180 (Vortrag von L. Burchard) und meinen Artikel über Diepenbeeck in Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. IX (1913).

(2) Florenz, Uffizien Nr. 830. Auf Kupfer 1,18 × 0,98. Photographiert von Brogi.

Digitized by Google

Die unzweifelhafte Zuschreibung des Blumenkranzes an Daniel Seghers wird durch die bekannte Signatur: D. Seghers Soc^tis Jesu bestätigt. Für den Kopf aber müssen wir uns den Maler suchen. Man gelangt, den Schicksalen des Bildes nachgehend, auch hier wieder über die Uffizienkataloge, das mehrerwähnte Erwerbungs-Journal, die Verzeichnisse von Engerth und Gotti, den Katalog Mechels[1]) zum Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm, wo das Bild genau beschrieben ist: „Ein Stuckh von Öhlfarb auf Khupffer, warin ihro hochfürstlichen Durchleücht Ertzherzoghen Leopoldi Wilhelmi etc. Contrafait im Profil gemacht, welches mit drey Festonen von vnderschiedtlichen Blumen gezierth. — in einer schwartz eben Ramen hoch 7 Span 3 Finger vnndt 6 Span 2 Finger braidt. — Die Blumen Original von Daniel Segers vnnd das Contrafait von Johann von Hoeckh [2])". Diese Beschreibung ist so klar in der Hervorhebung der auffallendsten Eigentümlichkeiten des Bildes, daß ein Zweifel über die Identität nicht entstehen kann. Und auch die Maße stimmen überein, wenn man in Betracht zieht, daß der (nicht mehr vorhandene) alte Rahmen mit gemessen ist. Eine stilkritische Nachprüfung bestätigt die Angaben des Inventars vollständig. Die Malweise mit der etwas breiten und wenig energischen Pinselführung entspricht durchaus der Art, die wir aus anderen Bildern Hoeckes kennen. Und für die Identifizierung des Dargestellten fehlt es ebenfalls nicht an Vergleichsmaterial. Am nächsten stehen dem Porträt in Florenz jene von Hoecke selbst gemalten, die L. Vorsterman[3]) und Petrus de Jode[4]) stachen; besonders der Stich Vorstermans, der den Erzherzog vor der Madonna kniend darstellt (Abb. 6), ist heranzuziehen. Zu vergleichen ist auch das Bildnis in der Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands von Tirol, dem offenbar eine Vorlage Jan van den Hoeckes zugrunde liegt[5]). Die Identität der auf all diesen Bildnissen dargestellten Persönlichkeit mit der des Bildes in Florenz leuchtet ohne weiteres ein. Damit wären die beiden Fragen, die vor dem Gemälde in Florenz auftauchten, die nach dem Maler des Bildnisses und die nach dem Dargestellten, zweifelsfrei gelöst. Wir haben aber auch die Möglichkeit, die Entstehungszeit des Bildes wenigstens annähernd festzulegen. Jan van den Hoecke war Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelms und begleitete ihn, als er 1647 als Statthalter in die Niederlande ging. Dort ist er schon 1651 gestorben[6]). Das Florentiner Bild muß also zwischen 1647 und 1651 in den Niederlanden entstanden sein, da Seghers seit einer Italienreise in seiner Jugend seine Heimat nicht verlassen hat und Hoecke nur dort mit ihm zusammen im Auftrag des Erzherzogs gearbeitet haben kann.

Keinerlei Rätsel gibt uns ein zweites Bild auf, das in ganz ähnlicher Weise drei Blumensträuße auf einer Barockkartusche darstellt[7]). Hier ist statt des Bildnisses eine bemalte Madonnenfigur in den Mittelpunkt der Komposition gestellt (Abb. 7). Beide Maler, der der Blumen und der der Madonna, haben das Bild signiert. Unten steht: J. P. Van Thielen Rigouldts A^no 1645, weiter oben unter der Ma-

(1) Katalog von 1807 (franz.), S. 144. Engerth, a. a. O., S. LXIX. Gotti, a. a. O., S. 353. Hier ist als Maler der Büste Teniers angegeben. Mechel, a. a. O., S. 193, Nr. 24.

(2) Fol. 187, Nr. 141. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses I, II. Teil, S. CXXII.

(3) H. Hymans: Lucas Vorsterman, Brüssel 1893, Nr. 177, 178, 179.

(4) A. v. Wurzbach: Niederl. Künstlerlexikon I, S. 693, Nr. 3.

(5) Vgl. Fr. Kenner: Die Porträtsammlung des Erzhersogs Ferdinand von Tirol in Jahrb. der Kunstsamml. des Kaiserhauses XIV (1893), Nr. 215, 216 und Abb. auf Tafel XI.

(6) Vgl. v. d. Branden: Gesch. d. Antwerpsche Schilderschool (1883), S. 796 f.

(7) Florenz, Uffizien Nr. 863. Auf Holz, 0,80 × 0,60.

Digitized by Google

donna: E. Quellinus[1]). Van Thielen gilt als der Nachfolger des Seghers, der ihm am nächsten kommt. Doch wird auch vor den beiden Uffizienbildern klar, welcher Abstand beide Künstler voneinander trennt. Im Schema der Anordnung sind sie fast gleich. Die Pracht und Fülle und die Sicherheit seines Vorbildes erreicht aber Thielen nicht. Seine Blumensträuße sind gar zu kompakt und schwer, die einzelnen Blüten lösen sich nicht recht voneinander, die hervorschießenden Zweige wirken recht ärmlich. Im einzelnen fehlt die Leichtigkeit und Grazie. Die Kraft der Zeichnung bleibt hinter der seines Lehrers zurück. Etwas trocken und unlebendig bleibt bei aller Ähnlichkeit ein herabhängender Zweig gegenüber der Spannung und Vollsaftigkeit solcher Dinge bei Seghers; etwas verschwommen und flau sind seine Blüten, wenn man die klare, den Bau jedes Kelches erfassende Art bei jenem denkt. Und die Farbe erreicht bei Thielen nie die Entschiedenheit und den kühlen, reinen Glanz des Seghers; sie bleibt immer etwas monoton und trübe. Sind das auch nur Nuancen, so müssen sie doch genügen, beider Künstler Werke zu trennen.

Endlich finden wir noch ein drittes Blumenstück, das deswegen interessant ist, weil es von einem seltenen und dabei nicht unbedeutenden Meister herrührt. Es stellt eine Blumenguirlande dar, die rechts und links an Ringen befestigt über einen Tür- oder Nischenbogen herabhängt[2]) (Abb. 8). Die vielfach verschnörkelte Bezeichnung Hieronymus Galle f. 1665 ist unten rechts und links auf der Wand verteilt. Das Bild verleugnet seine flämische Herkunft nicht; es hat die ganze Liebe zur schönen Erscheinung in Form und Farbe, die die Antwerpener Blumenmaler auszeichnet. Sicher ist Seghers das Vorbild des Malers gewesen, doch ist seine Manier freier und fortgeschrittener als die des Jesuiten; die Blumen sind lockerer, nicht so fest und glasartig wie bei jenem.

Hieronymus Galle ist so gut wie unbekannt. In den Handbüchern findet man die Daten: Geburt 1625, Lehrling des Abraham Hack, Meister 1646, 1679 noch am Leben[3]). Wurzbach erwähnt nur zwei Blumenstücke von ihm, eines im Schloß zu Dessau und eines in der ehemaligen Sammlung Raspail zu Paris, das „Hieronimo Galle 1663" bezeichnet war, van den Branden nur das letztere[4]). Die Nachricht von dem Bilde in Dessau fand Wurzbach wohl bei Parthey, wo es kurz erwähnt ist[5]). Dort ist noch ein zweites, von Wurzbach nicht angeführtes Blumenstück als im Schloß zu Berlin befindlich verzeichnet[6]). Dieses Bild, das seitdem in das „Rote Haus" im Neuen Garten zu Potsdam gelangt ist, trägt die Bezeichnung Giero Galle ft Anno 1667; es stellt einen Blumenstrauß in einer Messingvase dar[7]). Alle drei Arbeiten sind in ganz ähnlicher verschnörkelter Schrift wie das Bild in Florenz bezeichnet; beim Dessauer und beim Potsdamer Stück weicht nur die Schreibweise des Vornamens „Gieronimo" ab. Trotzdem sind sie ohne Zweifel

(1) In älteren Katalogen sind merkwürdigerweise die beiden Namen vertauscht und Quellinus als der Maler der Blumen, Thielen als der der Madonna angegeben.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 946. Auf Holz, 0,44 × 0,66. Die Jahreszahl durch den Rahmen verdeckt.

(3) Chr. Kramm: De Levens en Werken etc, Amsterdam 1857 ff., Aanhangsel. — J. v. d. Branden: Geschiedenis d. Antwerpsche Schilderschool, 1883, S. 1136. — A. v. Wurzbach: Niederl. Künstlerlexikon I (1904). — Rombouts und Lerius: De Liggere II, S. 167, 172.

(4) Beide geben offenbar auf eine Mitteilung im Journal des Beaux Arts VIII (1866), S. 157 zurück. Dort die Signatur des Gemäldes abgebildet.

(5) Parthey: Deutscher Bildersaal I (1863), S. 471.

(6) Ebenda, S. 470.

(7) Auf Leinwand, 0,68 × 0,458. General-Kat. Nr. 2222.

Digitized by Google

von demselben Meister. Diese Liste läßt sich nun sehr vermehren. Zwei weitere Blumenstücke Galles befinden sich in der Loge zum Ölzweig in Bremen. Sie sind darum aufschlußreich, weil sie ganz in der Art des Seghers je drei Blumensträuße um Büsten zeigen, die bei dem einen als „M. Marcellus", bei dem anderen als „Nero" bezeichnet sind. Beide Bilder sind durch die volle Signatur „Hyronimo Galle fec." für den Künstler gesichert[1]). Ferner befindet sich ein ähnliches, ebenfalls bezeichnetes Stück, das in der Mitte das Brustbild eines Mönches zeigt, im Museum zu Bordeaux[2]) und ein weiteres im Museum zu Boulogne-sur-mer[3]). Endlich enthielt einen „Blumenkranz" die 1869 versteigerte Sammlung Kränner-Müller in Regensburg[4]); dieses Hieronimo Galle f. Ao. 1658 bezeichnete Bild scheint identisch zu sein mit dem laut Katalog von 1899 in der Sammlung Chanenko in Kiew befindlichen. Außer diesen Blumenstücken tragen noch mehrere andere Stilleben die Signatur Galles. Es sind das eines im Museum zu Orléans, auf dem eine Ente, ein Hase, kleine bunte Vögel und ein Kohlkopf zu sehen sind[5]) und zwei in der ehemaligen Sammlung A. von Herrenburger in Dresden, die Obst und Pilze darstellen[6]). Das erstgenannte ist G. Galle, die beiden anderen Gironimo Galle bezeichnet. Die bei allen dreien von den Signaturen der meisten Blumenstücke abweichende Form des Vornamens im Verein mit der Verschiedenheit der Gegenstände könnte stutzig machen und Veranlassung geben an den gleichnamigen Neffen unseres Malers zu denken, der 1674 Lehrling des Jan Erasmus Quellinus wurde. Wir sahen aber, daß die Blumenstücke in Dessau und Potsdam, die unzweifelhaft zu der zusammengestellten Gruppe gehören, ebenfalls die Schreibweise des Vornamens mit einem G aufweisen. Zudem ist es mindestens zweifelhaft, ob der jüngere Hieronymus Galle überhaupt Maler wurde, da er bereits 1678 seinem Vater im Amt eines Stadtboten Brüssels in Antwerpen folgte und seitdem in den Liggeren der Lukasgilde, die ihn überhaupt nicht als Meister führen, nicht mehr vorkommt. Und jedenfalls wissen wir auch gar nicht, welcher Art die Bilder gewesen sein könnten, die er gemalt hätte[7]). Bis auf weiteres darf man also annehmen, daß auch die Wild- und Fruchtstilleben vom älteren Hieronymus Galle sind. Er hätte sich demnach nicht auf das Malen von Blumenstücken in der Art des D. Seghers beschränkt, sondern, wie seine Zeitgenossen Jan van der Hecke und Jan Anton von der Baren, auch Stilleben anderer Art gemalt. Wie deren Wild- und Fruchtstilleben zeigen auch die seinigen den Einfluß Jan Fyts, gehen aber stilhistorisch über diesen hinaus und stehen etwa auf der Stufe des Pieter Boel.

(1) Vgl. Katalog der „Ausstellung historischer Gemälde aus bremischem Kunstbesitz" 1904. Das erstgenannte Bild mißt 0,82 × 0,66, das andere 0,84 × 0,68.

(2) Bordeaux, Museum Nr. 226. Auf Leinwand, 0,55 × 0,40.

(3) Boulogne s/M., Musée municipal. Gal. E, Nr. 32.

(4) Vgl. Wilhelm Schmidt, in der Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. IV (1869), S. 192.

(5) Vgl. Inventaire des Richesses d'Art de la France; Province, Monuments civils, Bd. I, S. 129. Auf Leinwand, 1,05 × 1,36.

(6) Versteigerungskatalog Lepke Nr. 1531 vom 1. 12. 1908, Nr. 27, 28. Beide Stücke, die 1,00 × 1,22 messen, dort abgebildet.

(7) Zum jüngeren Hieronymus Galle vgl. v. d. Branden, a. a. O., S. 1137 und Rombouts und Lerius: Liggere II, S. 430, 432, 686 Anm. Die Angabe seines Namens auf S. 686 unter dem der Künstler, für die 1712/13 das Totengeld an die Gilde bezahlt wurde, ist ein Zusatz der Herausgeber der Liggeren. Tatsächlich ist er nur zweimal im Jahre 1673/74 als Lehrling des J. E. Quellinus erwähnt und später nicht mehr. Über die beiden Galle vgl. auch des Verfassers Artikel in dem XIII. Band des Künstlerlexikon von U. Thieme.

Digitized by Google

Die beiden flämischen Tierstücke der Uffizien gehören wieder zu den Bildern, die aus Wien kamen; es sind das eine Eberjagd von Franz Snyders und ein Hüherhof mit einem Raubvogel, der als ein Werk des Fyt gilt. Beide Bilder befanden sich laut dem Katalog Mechels 1783 in der Belvederegalerie[1]). Weiter zurück sind sie nicht zu finden, wenn das Bild von Snyders nicht etwa jenes ist, das sich 1737 in Prag befand und über Preßburg 1781 nach Wien kam[2]). Gewöhnlich wird dieses Stück mit dem von Hunden gestellten Eber im Wiener Hofmuseum identifiziert, der 1783 ebenfalls im Belvedere hing. Anhaltspunkte für eine Entscheidung dieser, übrigens keinerlei kunsthistorische Aufschlüsse versprechenden Frage, enthält das Inventar von 1737 nicht. Auf dem Florentiner Bild ist ein nach links laufender Eber dargestellt, den ein Hund am linken Ohr gefaßt hat, während ein zweiter ihn von hinten angreift; drei weitere verwundete Hunde wälzen sich vorn am Boden; ein sechster eilt von rechts herbei[3]). Am linken Bildrande erscheinen zwei barhäuptige Jäger in Zeittracht mit Spießen, die den Eber abfangen (Photographie Alinari 1007). Die Komposition stimmt in mehreren Teilen genau mit der Eberjagd im Dresdener Museum überein. Der Eber ist bei beiden Arbeiten gleich und ebenso fünf von den sechs Hunden. Entscheidend für die Verschiedenheit im Eindruck des Ganzen ist, daß die menschlichen Figuren ganz anders angeordnet sind und der Hund, der den Eber am Ohr fassend, bei der Florentiner Fassung, die Bildmitte füllt, in Dresden ganz fehlt. Dieses und die Feststellung mehrerer kleiner Verschiedenheiten bei sonst identischen Teilen führt zu dem Schluß, daß beide Arbeiten originale Schöpfungen sind. Auch gegen die Qualität keines der Bilder ist Entscheidendes einzuwenden. Die Übernahme einzelner Teile aus einem Bilde in das andere scheint eine oft geübte Gewohnheit des Snyders zu sein. Wir erinnern nur an die Hündin mit den Jungen, die nicht weniger als dreimal auf seinen Küchenstilleben vorkommt[4]). Daß Snyders, wie sein Meister Rubens, sich bei der Vorbereitung und Untermalung großer Stücke der Hilfe seiner Schüler bedient hat, dürfte kaum zweifelhaft sein; die endgültige Ausführung scheint er aber nie fremden Händen überlassen zu haben.

Das angeblich von Fyt gemalte Geflügelbild zeigt zwei Hähne, die ihren Streit unterbrochen haben, weil ein gemeinsamer, mächtiger Feind sie in Gestalt eines Habichts bedroht; zwei Hennen und mehrere Keuchel scheinen die Gefahr noch nicht zu ahnen (Abb. 9)[5]). Das Bild galt schon in Wien als Fyt. Demgegenüber wäre zu bemerken, daß der auf einem Zweige sitzende Habicht in genau der gleichen Stellung auf einem Stich des Pieter Boel vorkommt[6]). Für die Zuschreibung an diesen Meister statt an seinen Lehrer Fyt würde das allein aber schon deswegen nicht entscheidend sein, weil in derselben Stichfolge auch sonst Teile aus Bildern Fyts verwendet sind, wie z. B. einer der Falken und der fallende Reiher aus dem Bilde in Schleißheim, das die volle Namensbezeichnung Fyts trägt[7]). Diese Beobachtung führt aber doch auf die richtige Spur. Trotz mancher Verwandtschaft mit der Kunstweise Fyts weicht das Bild in mehreren Punkten

(1) Mechel, a. a. O., S. 194, Nr. 50 und S. 194 Nr. 34. Vgl. auch Engerth, a. a. O. I, S. LXVIII, LXIX.
(2) Jahrb. der Kunstsamml. des Kaiserhauses VII, II. Teil, S. CLXIV, Nr. 569. Vgl. Engerth, a. a. O., Nr. 1253.
(3) Florenz, Uffizien Nr. 220. Auf Leinwand, 2,17 × 3,07.
(4) Dresden, Galerie Nr. 1192, 1195 und ohne die Jungen Paris, Louvre 2149.
(5) Florenz, Uffizien Nr. 107. Auf Leinwand 0,91 × 1,32.
(6) Bartsch Nr. 6.
(7) Abgebildet bei Bassermann-Jordan, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister, Band III, Tafel 49.

Digitized by Google

deutlich von seinen beglaubigten Werken ab. Es hat weniger die sachliche Wiedergabe der Dinge als ihre lebendige Bewegung zum Gegenstande, es ist mehr in Raum und Licht komponiert als es Fyt pflegte, endlich zeigt es in der Farbe ein Überwiegen von Schwarz, neben dem nur Braun und Gelb in geringer Ausdehnung eine Rolle spielen. Die Verwandtschaft mit Arbeiten des Pieter Boel, wie z. B. den drei Adlern im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.[1]) ist in all diesen Punkten so eng, daß wir das Bild für diesen Meister in Anspruch nehmen möchten.

* * *

Vom älteren Jan Brueghel besitzt die Uffiziengalerie mehrere bemerkenswerte Tafeln, die zum alten Besitz der Sammlung gehören. Darunter befindet sich ein Höllenbild[2]), das der Katalog Peter Brueghel d. Ä. zuschreibt. Es ist jedoch eine jener frühen Arbeiten Jans, wie sie auch in der Ambrosiana zu Mailand (bez., dat. 1595), in den Galerien zu Cassel (bez., dat. 1597) und im Haag (bez., dat. 1597) und in anderen Sammlungen zu finden sind. Das Bild in Florenz zeigt links den Thron Plutos, vor dem Orpheus mit der Leier steht, um die Befreiung Euridikens zu erwirken. Weiter rechts blickt man in eine Höllenlandschaft mit Bergen und Gebäuden, aus denen Flammen emporschießen; sie ist von den Leibern der Verdammten und allerhand Höllenfiguren belebt. Alles ist in jene grünliche Farbe getaucht, die solchen Frühbildern Jans ihren eigenen Reiz verleiht. Besonders nahe steht dem Bilde eine Juno in der Unterwelt im Besitz der Dresdner Galerie, die 1596 (die letzte Zahl undeutlich) datiert und voll bezeichnet ist. Sowohl das Kolorit, die feine, klare Zeichnung und der schöne, emailleartige Farbauftrag, wie auch die Anordnung der Bildteile sind gleichartig. Insbesondere kehrt bei beiden Werken ein ganz reines Blau an einigen Gewändern wieder, das mit dem Grün der Umgebung sehr eigenartig zusammenklingt. Die Bilder sind offenbar gleichzeitig entstanden. Ja, sie dürften überhaupt Gegenstücke sein, da sich die Komposition entspricht, Maße und Material übereinstimmen[3]). Ein frühes Werk Jan Brueghels muß auch die Landschaft mit Christus und den Aposteln (Photographie Alinari Nr. 442) sein[4]). Sie zeigt den Blick von einem bewaldeten Bergrücken auf eine unten im Tal liegende Stadt mit einem großen Zentralbau. Offenbar ist Jerusalem mit dem Tempel gemeint. Auf diesen Tempel und die Stadt weist ein Mann, der im Mittelgrunde auf der Höhe steht, seine Genossen hin. Das bisher noch nicht gedeutete Bild stellt das Gespräch dar, in dem Christus die Frage der Apostel nach dem Schicksale Jerusalems beantwortet (Ev. Marci XIII, 3 ff.). Zu dieser Deutung auf eine Szene, die der Passion unmittelbar vorangeht, paßt auch die frühere Verwendung des Bildes. Auf seine Rückseite war die (im folgenden zu besprechende) Golgatha-Grisaille Dürers geklebt und das Ganze bildete den Flügel zum Golgatha-Bilde Brueghels. Das Bild dürfte übrigens etwas früher entstanden sein als dieses (von 1604); es zeigt noch starke Verwandtschaft mit den Arbeiten, die bald nach der Rückkehr aus Italien entstanden, wie z. B. der „Anbetung der Könige" von 1598 im Wiener Hofmuseum. Das Golgathabild, das die farbige Kopie der erwähnten Grisaille von Dürer (Photogr. Alinari 6641) ist,

(1) Frankfurt, Städelsches Institut, Nr. 163. Phot. von Bruckmann.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 974. Auf Kupfer, 0,25 × 0,34. Das Bild befand sich schon 1782 in der Uffiziengalerie als Werk „des Bruders des Jan Brueghel". Vgl. Lanzi: La Reale Galleria di Firenze, Florenz 1782, S. 141 und Zacchiroli: Description de la Galerie royale de France, Florenz 1783, II, S. 74, Nr. LV.

(3) Das Bild in Dresden (Nr. 877) ist auf Kupfer gemalt und mißt 0,255 × 0,355.

(4) Florenz, Uffizien Nr. 761. Auf Holz, 0,59 × 0,42.

Digitized by Google

trägt eine ausführliche Inschrift[1]), die besagt, die Erfindung sei von Dürer, die Ausführung aber von Jan Brueghel, und das Datum 1604. (Photographie Alinari 443.) Lehrreich ist der Vergleich der beiden Arbeiten. Am strengsten hält sich Brueghe in den Figuren des Vordergrundes an sein Vorbild; hier kopiert er genau und fügt nur die Farbe hinzu. Die Figuren des Mittelgrundes werden zwar genau übernommen, aber die Härten der Zeichnung sind gemildert. Ferner treten hier die echt Brueghelschen hellgrünen Laubmassen und seine feingestrichelten Bodenflächen deutlich hervor. In der Ferne endlich ist die Komposition willkürlich verändert. Schroffe Bergrücken sind ausgeglichen, ein Höhenzug am linken Bildrande ist seines steilen Abfalls beraubt und von Vorbergen umgeben. So hat sich Brueghel auch nicht versagen können, gelegentlich perspektivische Härten auszugleichen. Bei Dürer scheint der Boden, in starker Aufsicht wiedergegeben, anzusteigen; das ist bei Brueghel durch kleine Verschiebungen und die Einfügung von Erdwellen gemildert. Dieses Verhältnis des Spätrenaissancekünstlers zu seiner hundert Jahre älteren Vorlage lehrt, daß diese Zeit die Kraft und die Ausdrucksfähigkeit der Spätgotik bei Figürlichem zu schätzen wußte, in der Perspektive und im Landschaftlichen aber ihre eigenen Errungenschaften sehr bewußt betonte. Endlich besitzen die Uffizien auch ein Bild aus der mittleren Zeit des Jan Brueghel. Es stellt eine Straße dar, die von links vorne nach rechts hinten einem Walddorf zuführt; vorne trifft sie auf einen Bach, dessen Furt Wagen, Vieh und Reiter durchqueren; links im Hintergrund erblickt man eine tiefe Waldlichtung[2]). Das Bild ist eine — allerdings stark veränderte — Wiederholung der „Furt" in der Münchener Pinakothek (dat. 1605); auch einige der Figuren, wie z. B. der Reiter rechts vorne, sind wieder verwendet. Bei dem Datum der voll signierten Arbeit fehlt aber die letzte der vier Zahlen, so daß nur 161 . zu lesen ist. Nach dem malerischen Charakter, der noch nicht die Breite und Lockerheit der Arbeiten von 1612 und der Folgezeit aufweist, wird man es nicht viel später als 1610 oder 1611 ansetzen können.

Ein Blumenstück von Brueghel besitzt die Uffiziengalerie nicht. Ihm zugeschrieben werden zwei Landschaften mit Blumen und Stilleben im Vordergrunde; es sind Darstellungen der vier Elemente, personifiziert in vier Frauengestalten mit den üblichen Attributen[3]). Die Figuren sind, wie fast immer bei derartigen Bildern, von anderer Hand und zwar hier von der des Hendrik de Clerck, der häufig solche Staffagen malte (Photographie Anderson 6754 u. Abb. 10).

(1) Uffizien Nr. 761 bis bez. $\frac{A}{D}$ INVENTOR · 1505 BRVEGHEL · FEC · 1604. Auf Holz, 0,59 × 0,42. — Das Bild befand sich schon 1782 zusammen mit dem vorerwähnten und der Dürerzeichnung in den Uffizien. Vgl. Lanzi (1782), a. a. O., S. 32, 137; Zacchiroli (1783), a. a. O., II, S. 109 f.

(2) Uffizien Nr. 858, bez. BRVEGHEL 16z. · Auf Kupfer, 0,24 × 0,37. Auch dieses Bild schon 1782 bei Lanzi, a. a. O., S. 144 und 1783 bei Zacchiroli, a. a. O. II, S. 69. Eine hübsche aquarellierte Vorzeichnung zu ihm befindet sich in der Kupferstichsammlung König Friedrich August II. in Dresden (249 × 385 mm, phot. Braun Nr. 69086), eine Kopie in Federzeichnung im Kupferstichkabinett zu Berlin (Inv. Nr. 764, 255 × 390 mm).

(3) Uffizien Nr. 884, 903. Auf Kupfer, je 0,56 × 0,94. Bei Lanzi (1782) beschrieben auf S. 137; er fügt hinzu, es seien wohl Wiederholungen aus des Meisters Schule, da sich ähnliche Darstellungen in der Ambrosiana zu Mailand befänden. Letztere Angabe hat zu dem immer wiederholten Irrtum geführt, es handle sich bei den Florentiner Stücken um Kopien; die Mailänder Bilder, die allein gemeint sein können — zwei Bilder mit Darstellungen von Wasser und Feuer — sind aber ganz verschieden von ihnen. Vgl. auch Zacchiroli, a. a. O. II, S. 103 und 108.

Digitized by Google

Für die anderen Teile der Bilder fehlt es zwar nicht an Berührungspunkten mit den sicheren Arbeiten Brueghels, ihre Qualität steht aber doch so weit unter der des Meisters, daß man sie einem Nachahmer zuschreiben muß, und zwar dem Abraham Govaerts. Von diesem Antwerpener Maler, der 1607 Meister der Lukasgilde wurde und 1626 starb, gibt es eine Reihe datierter und bezeichneter Werke, die ihn als einen Nachfolger Jan Brueghels zeigen. Besonders in seiner späteren Zeit verlegte er sich darauf, dessen Landschaften mit Blumen und allegorischen Figuren nachzuahmen. Bei dieser Übernahme büßte Brueghels Kunstweise den größten Teil ihrer Kraft und ihres Reichtums ein. Die Bäume bekommen bei Govaerts etwas Trockenes und Schematisches. Die Spitzen der Äste, die bei seinem Vorbild fein und klar in die Luft ragen, hängen schwer und plump gegliedert herab. Zweige mit Früchten, die sich in Büscheln locker aneinanderreihten, werden in der Fläche ausgebreitet, als wären sie plattgedrückt. Die Durchblicke in das Waldinnere verlieren ihre räumliche Wirkung, ferne landschaftliche Teile verschwimmen in unklaren Formen. Bei den Blumen, den Früchten, den Tieren des Vordergrundes machen sich besonders starke Unterschiede bemerkbar. Statt daß eine Blume als offener Kelch wirkt, erscheint sie als ausgezackte Silhouette. Die Stengel und Blätter geben nicht die Illusion des Aus-der-Erde-wachsens und der organischen, gewundenen oder gebogenen Form, sondern sehen aus als wären sie aus Blech und Draht und steckten im Boden wie abgeschnittene Blumen in einem Gefäß mit Sand. Kärglich sind die Stilleben am Boden ausgebreitet, und ohne alles Leben sind die Tiere. Man muß neben ein Stück wie Govaerts „Wasser und Erde" in der Braunschweiger Galerie das Bild gleichen Gegenstandes von Brueghel in Wien oder den „Geruch" im Pradomuseum ansehen, um den Unterschied zwischen der Fülle und Pracht dieser verschwenderisch über den Boden ausgebreiteten Dinge beim Vorbild und der Ärmlichkeit und Ängstlichkeit beim Nachahmer zu erkennen. Die Eigenschaften des letzteren zeigen deutlich die beiden Bilder in Florenz. Für das Bild mit den Figuren von Feuer und Luft können wir ferner auf ein direktes Vorbild bei Brueghel hinweisen; es ist eine Darstellung der Schmiede des Vulkan mit Venus, die mehrfach vorkommt[1]). Das Gewölbe auf unserem Bilde ist von einem Exemplar in der Galerie Doria in Rom genau entlehnt, ebenso mehrere Figuren des Mittelgrundes und der größte Teil der Waffen und Geschmeide. Aber auch hier gilt, daß alles trockener, ärmlicher, unklarer ist. So ist ein reizvoller Durchblick links mit dem Feuerschein und den großen Rädern und Hämmern durch eine langweilige Wand mit Rüstungen ersetzt, der obere Durchblick in der Mitte in seinen Konturen vereinfacht und allen malerischen Reizes entkleidet. Überall ist die Feinheit der Lichtführung verloren gegangen. Und nun sind auch noch diejenigen Teile, die hinzugefügt wurden, in der Erfindung unsicherer als die aus dem Bilde der Galerie Doria übernommenen, so daß die Arbeit des Nachahmers mit ihren typischen Merkmalen deutlich wird.

Govaerts ist nicht der einzige Brueghelnachahmer, der die Darstellung von allerlei Getier und Blumen in kleinem Maßstabe von dem Meister übernahm. Es bildete sich vielmehr eine ganze Schule solcher Kleinmeister. Einer der fruchtbarsten der Art ist Jan van Kessel d. Ä., von dem die Uffiziengalerie drei kleine, miniaturartige Landschaften mit Fischen, Früchten und Blumen, Fischottern und

(1) In der Galerie Doria in Rom, im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, in der Galerie in Dresden, in der Schleißheimer Sammlung, in der Sammlung Cremer in Dortmund.

Digitized by Google

Abb. 8. Hieronymus Galle: Blumengirlande
Florenz, Uffizien

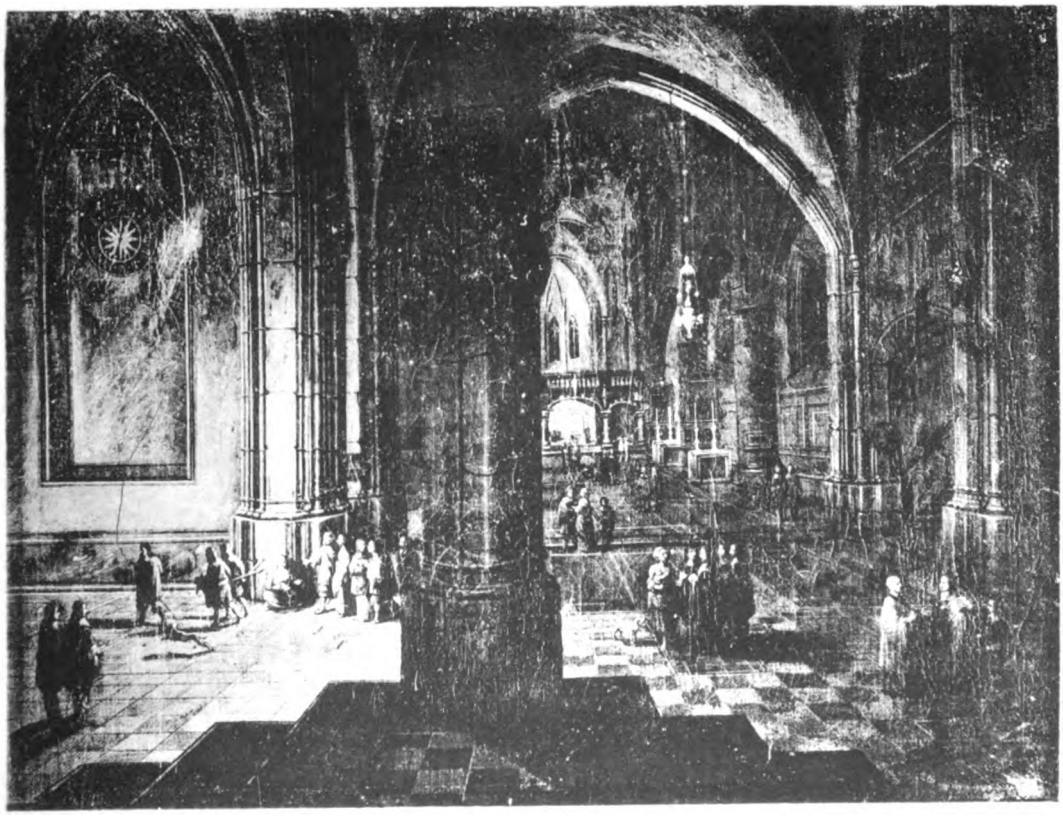
Abb. 7. J. P. van Thielen und Erasmus Quellinus: Madonna im Blumenkranz Florenz, Uffizien

Abb. 9. Pieter Boel: Geflügelstück Florenz, Uffizien

Digitized by Google

Digitized by Google

Abraham Govaerts — Abb. 10. — Feuer und Luft



Pieter Neeffs d. J. — Abb. 11. — Kircheninneres

Zu: K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, BILDER FLAMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN ZU FLORENZ.

Digitized by Google

Digitized by Google

anderen Wassertieren und Insekten und ein „Kuriositätenkabinett" mit Affen und Amoretten besitzt[1]). Sehr erfreulich sind diese Bilder nicht. Die Landschaft ist in einem kühlen, graugrünen bis graubraunen Ton gemalt und in der Ferne flau und verschwommen; der Vordergrund hat eine nicht sehr angenehme Härte. Die Seetiere, Fische, Kuriositäten, auf die es dem Künstler offenbar in erster Linie ankam, sind sorgfältig und mit viel Liebe in hübschen, blassen Farben gemalt. So kann man sich bei einer Betrachtung aus nächster Nähe an der sorgfältigen Ausführung dieser Dinge erfreuen; aus einer gewissen Entfernung verlieren die Bilder aber alle Wirkung. Bilder Jan van Kessels sind nicht selten; sie erfreuten sich seinerzeit einer nicht geringen Schätzung. Uns erscheint aber das Lob, das Weyerman[2]) Werken, wie den „Vier Weltteilen" in der Schleißheimer Galerie erteilte, unverständlich. Diese aus von Rubens, Snyders und anderen entlehnten Elementen kompilierten, in einem kleinlichen Stil gemalten Arbeiten können nur der Freude an der Fülle und Vielseitigkeit der dargestellten Gegenstände ihren Ruf verdankt haben.

In ganz anderer Weise ist ein fünftes, viel größeres Bild der Uffiziengalerie gemalt, das, ohne bezeichnet zu sein, als Arbeit desselben Künstlers gilt[3]). Es ist ein Stilleben aus einer Delfter Kumpe, einem Weinglas mit einer Zitrone, Hummer, Äpfeln, Trauben und Pflaumen auf einer braunen Tischplatte, die teilweise von einem grünen Teppich bedeckt ist. Die Erinnerung an Brueghel wird vor diesem Bilde durch die an Snyders und Jan Davidsz de Heem verdrängt. Nun läßt sich die Zuschreibung dieses Stückes an einen Jan van Kessel durch den Vergleich mit bezeichneten und datierten Arbeiten gleicher Art in anderen Galerien einwandfrei rechtfertigen. Ein solches Stilleben von 1653 bewahrt das Museum in Bordeaux, eines von 1654 die Dresdener Galerie, ein sehr ähnliches Wildstilleben von 1655 die Galerie in Braunschweig. Sicher von derselben Hand ist ferner eine Reihe J. van Kessel bezeichneter Blumenstücke in der Sammlung Guimbal (von 1649)[4]) in der Augsburger Galerie (von 1653) und in der Galerie zu Hermannstadt (von 1654); dazu kommen noch undatierte, aber voll bezeichnete Blumenstücke in den Galerien von Bordeaux, Hermannstadt, Madrid, Schleißheim, Straßburg und andere unbezeichnete. Die Frage ist nun die, ob der Maler jener kleinfigurigen Tierbilder mit dem dieser großfigurigen Stilleben identisch ist. Auf den ersten Blick scheint es, daß die Frage zu verneinen sei. Sieht man sich die Signaturen und Daten an, so ergibt sich folgendes: die Stilleben und Blumenstücke sind in Kursivschrift mit großen Anfangsbuchstaben bezeichnet und tragen Daten zwischen 1649 und 1655. Die kleinfigurigen Bilder tragen Daten zwischen 1660 und 1666 und sind mit Antiquabuchstaben bezeichnet. Nichts liegt näher als der Schluß zuf einen älteren 1649—1655 und einen jüngeren, 1660—1666 tätigen Künstler. Doch wird schon durch zwei Bilder in der Eremitage zu Petersburg dieser Schluß sehr brüchig. Das eine stellt der Venus Besuch in der Schmiede des Vulkans dar und zeigt die Art Jan Brueghels, ist aber mit Kursivbuchstaben und der Jahreszahl 1662 bezeichnet. Das andere ist eine Umrahmung, wie sie die

(1) Florenz, Uffizien Nr. 745, bez. I.VKESSEL FECIT ANNO 1661, auf Kupfer, 0,18 × 0,28; Nr. 908, auf Kupfer, 0,15 × 0,29; Nr. 881, auf Kupfer, 0,17 × 0,24; Nr. 896 bez. IVKESSEL FECIT ANNO 1660, auf Kupfer 0,18 × 0,24.

(2) J. C. Weyerman, De Levens-Beschryvingen II (1729), S. 208 ff.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 798; auf Leinwand, 0,30 × 0,41.

(4) Versteigert von Fr. Muller in Amsterdam 14. 11. 1905, Nr. 102. Zu den anderen Stilleben vgl. die Kataloge der genannten Sammlungen.

Digitized by Google

Blumenstücke zum Teil auch sind, aber aus Waffen, Vögeln, Wild, Jagdgeräten, Blumen, Fischen und Insekten; es bildet also gleichsam ein Mittelglied zwischen den beiden Bildarten. Bezeichnet ist es in der Art der kleinfigurigen Stücke in Antiqua und mit dem Datum 1664. Es mißt 28,4 zu 28,0 cm, während die Schmiede des Vulkan 59,9 zu 83,2 cm groß ist. Offenbar ist also die Verschiedenheit der Bezeichnungen von der Bildgröße abhängig, wie es denn auch einleuchtet, daß bei kleinem Format und entsprechend kleinen Buchstaben die Antiquaschrift besser zu lesen ist als die kursive. Man hat früher versucht, die großfigurigen Stilleben dem Hieronymus Kessel zuzuschreiben, besonders auf Grund des Dresdener Stückes, dessen Datum fälschlich 1634 gelesen wurde. Hieronymus (oder Jeroom) Kessel war aber sicher nur Bildnismaler und bezeichnete seine Bilder mit *H. A KESSEL.* Zudem ist es sehr zweifelhaft, ob dieser 1594 bereits als Schüler des Frans Floris bezeichnete Maler 1655 noch am Leben war. Eine Aufteilung der Stilleben zwischen unserem Jan van Kessel (1626—1679) und dem jüngeren Künstler gleichen Namens (1654—1708) ist ebenfalls unmöglich, da letzterer Bildnismaler und zudem 1660 erst sechs Jahre alt war. Einen weiteren in Betracht kommenden Künstler kennen wir nicht. Wir müssen also daran festhalten, daß es sich bei allen genannten Bildern um Jan van Kessel d. Ä. handelt[1]). Stilkritische Bedenken dagegen werden durch die Erwägung hinfällig, daß es sich um Bilder von ganz verschiedener Größe handelt und daß beide Arten in enger Anlehnung an fremde Vorbilder entstanden sind. Bestätigt wird dieses Resultat durch alles, was die älteren Quellenschriften über Jan van Kessel zu berichten wissen. So nennt ihn Cornelis de Bie schon in seinem 1661 (also vor der Entstehung der uns bekannten kleinfigurigen Bilder) abgeschlossenen Gulden Cabinet als Maler von Blumen und Früchten einerseits und kleinen Tieren andererseits; besonders habe er „ongepluymde dieren, ghevogelt cleyn en groot . . . geschelpte zu ghedroch dat onder t'water glyd en t'voeteloos ghecruyp dat t' drooghe sandt doorsnydt" gemalt[2]). Und Weyerman erwähnt ausdrücklich Werke von ihm, die in der Art Brueghels gemalt sind, neben solchen in der Art Heems[3]). Gegenüber diesen Zeugnissen wird man also mit einer Aufteilung zwischen Jan van Kessel d. Ä. und einem zweiten rein hypothetischen Künstler gleichen Namens, wie sie Rudolf Oldenbourg neuerdings vorgeschlagen hat[4]), besser warten.

Erfreulicher als die Arbeiten der beiden besprochenen Brueghel-Schüler ist ein sehr hübsches Bild von Adriaen Stalbemt[5]). Es stellt eines der charakteristischen „Wasserschlösser" Belgiens dar und ist mit drei Pilgern und einem kleinen Segelboot staffiert (Photographie von Brogi Nr. 14771). In der Anwendung von Kulissen und Versatzstücken im Vordergrunde noch unfrei, zeigt es im Mittel- und Hintergrunde schon fortgeschrittene Züge; eine feine Tonigkeit und eine klare, zarte Licht-

(1) Auffallend ist, daß in den Einnahmebüchern der Liggeren von 1644/45 einmal ein Jan van Kessel bloemschilder, Wynmeester mit 6 fl. und dann nochmals ein Jan van Kessel, schilder unter den „volle meesters" mit 20 fl. als neuaufgenommener Meister verzeichnet wird. Da in dem Aufnahmeverzeichnis aber nur ein Jan van Kessel vorkommt und auch sonst nirgends Anhaltspunkte dafür auftauchen, daß es zwei etwa gleichaltrige Künstler des Namens gegeben hat, müssen wir annehmen, daß die doppelte Eintragung auf einem Versehen beruht. Vgl. Rombouts und Lerius Liggeren, Bd. II, S. 155, 162.

(2) Corn. de Bie, Het Gulden Cabinet, 1662, S. 409.

(3) J. C. Weyerman, a. a. O. II (1729), S. 208.

(4) R. Oldenbourg, a. a. O., S. 148.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 710. Auf Holz, 0,49 × 0,79. Schon im Katalog von 1783 als Arbeit Stalbemts beschrieben.

Digitized by Google

führung bei ruhiger, abendlicher Beleuchtung verleihen ihm den Reiz einer zarten und ausgeprägten Stimmung. Es dürfte zu den späteren Werken des seltenen Meisters gehören und später entstanden sein als das 1620 datierte Bild im Antwerpener Museum.

Eine andere Richtung der flämischen Landschaftsmalerei, die stärker in der italienischen Atmosphäre mit ihrer Befruchtung durch italienische und internationale Kunst und das Leben in Rom aufging als es Jan Brueghel und seine Nachahmer taten, ist in den Uffizien ebenfalls gut vertreten. Die Galerie besitzt nicht weniger als zehn Bilder von Paul Bril, worunter sich eines der frühesten datierten Stücke von 1591 und andere datierte von 1600 und 1614 befinden. Aus der letzten und besten Zeit nach 1620 ist allerdings keine Arbeit vorhanden[1]). — Von Brils Nachfolger, Marten Ryckaert, finden wir eines seiner sehr seltenen Werke, eine Ansicht des Wasserfalles von Tivoli, die mit dem Monogramm MR und der Jahreszahl 1616 versehen ist[2]). Sie steht dem Bilde von 1624 im Provinzialmuseum zu Hannover sehr nahe und ist wie dieses ganz in der Art des Bril in seiner mittleren Zeit gemalt. Von einem Einfluß Joos de Mompers, den die ältere Literatur bei Marten Ryckaert bemerkt haben will, ist bei beiden Bildern nichts zu spüren.

Endlich seien noch einige späte Ausläufer der von Jan Brueghel geschaffenen Art des Landschaftsbildes mit reicher Staffage in kleinen Abmessungen erwähnt. Von Karel Breydel, der besonders durch seine Reitergefechte in der Art Frans van der Meulens bekannt ist, hängen in den Uffizien zwei kleine Landschaften mit Staffage von Bauernfiguren[3]). In der Malerei sehr spitzpinselig, zeigen sie deutlich abgesetzte Pläne von brauner, graugrüner, graublauer Färbung, aus denen die lebhaft gefärbten Figuren grell herausleuchten. Es dürfte sich um frühe Arbeiten des Künstlers handeln, der bis 1733 tätig war. — Etwas breiter und malerischer ist die Landschaft von Boudewyns, die eine Wallfahrtskirche in lombardisch-gotischem Stil am Ufer eines Flusses darstellt und mit zahlreichen Figuren von Wallfahrern staffiert ist[4]). Sie zeigt den üblichen warmbraunen Ton der späteren flämischen Landschaften mit den lebhaft farbigen Flecken der Staffagefigürchen. — Ähnlich in der Gesamthaltung ist auch die voll bezeichnete Ansicht eines Dorfes von Matthys Schoevaerts, einem Schüler des Boudewyns. Doch ist das Bild in breiten Pinselstrichen roher und weniger sorgfältig gemalt als es sonst die Arbeiten Schoevaerts zu sein pflegen[5]).

* * *

In der Uffiziengalerie hängen heute nur noch zwei Bilder des älteren Pieter Neeffs[6]). Beide stellen die von ihm bevorzugten Kircheninterieurs gotischen Stils

(1) 1915 waren nur folgende Stücke ausgestellt: Nr. 104 (Zuschreibung zweifelhaft), 807 (Hasenjagd, 1600), 817 (Hirschjagd, 1591), 816 (Hafenbild), 871 (Landschaft mit Schloß, Zuschreibung zweifelhaft). Sie lassen sich alle bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts in den Katalogen nachweisen, mehrere auch bis 1790. Vgl. auch A. Mayer: Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig, 1910, passim.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 833. Auf Kupfer, 0,43 × 0,66. Zum erstenmal erwähnt im Katalog von 1783. II, S. 66, Nr. XIII.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 804, auf Holz, 0,23 × 0,27 und Nr. 814, auf Holz, 0,21 × 0,37. Beide zum erstenmal im französischen Katalog von 1807. Bei 814 Reste einer Signatur C.. br. y. e.

(4) Florenz, Uffizien Nr. 907. Auf Leinwand, 0,33 × 0,48. Zwei weitere Arbeiten von Boudewyns (Nr. 824, 832) waren 1915 nicht ausgestellt.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 790. Auf Holz, 0,19 × 0,26. Bez. M SCHOEVARTS.

(6) In älteren Katalogen findet sich noch ein Gewölbe mit dem Tod des Seneca (Nr. 767), das PEETER

Digitized by Google

bei künstlicher Beleuchtung dar und sind mit Figuren in der Tracht des 17. Jahrhunderts staffiert. Das eine ist einwandfrei mit „Nefs 1636" bezeichnet[1]). Das andere ist unbezeichnet und galt früher als ein Werk des älteren Hendrik van Steenwyk[2]). (Photographiert von Brogi, Nr. 776.) Jantzen aber ist in seinem Buch über „Das niederländische Architekturbild" mit Recht für die Autorschaft des älteren Pieter Neeffs eingetreten[3]). Mit dieser Bestimmung erhält die traditionelle Angabe eines Frans Francken als Maler der Staffagefiguren des Bildes, die in den neueren Katalogen fehlt, eine erneute Stütze. Sie sind sicher von Frans Francken II (1581—1642), und zwar in jener weichen, warmen Farbe gemalt, die er in seiner mittleren Zeit anwendet. Figuren wie der junge Kavalier in elegantem, rotem Mantel über einem blauen Wams, mit dem blonden Haar und dem schön gestutzten, blonden Spitzbart kehren auf allen seinen Bildern dieser Zeit wieder. Wir müssen die Staffage etwa um 1630 ansetzen[4]). Das beweist allerdings noch nicht, daß auch die Architektur damals gemalt sei. Nichts widerspricht dem aber; denn in der künstlerischen Entwicklung des älteren Pieter Neeffs paßt sie durchaus in diese Zeit. Und da es wohl zu den Ausnahmen gehört, daß solche Bilder erst Jahre nach ihrer Entstehung mit Figuren versehen wurden, können wir die Datierung der Figuren auch für die Architektur gelten lassen. — Das datierte und bezeichnete Bild von 1636 zeigt gegenüber dem besprochenen nur geringe Veränderungen der Malweise. Die Glanzlichter sind etwas stärker betont; sonst aber herrscht der gleiche warmbraune Ton und die gleiche Art der Zeichnung. Die Staffage ist der des ersten ähnlich; wieder die eleganten Kavaliere, der Priester im Chorrock, dazu einige Frauen in dunklen Kleidern. Bei näherem Zusehen aber ergibt sich, daß die Malerei um ein ganzes Stück roher ist. Bei den Köpfen fehlt jenes weiche Vertreiben, und die Gewandung ist ohne feinere Nuancen plump hingestrichen. Diese Vereinigung der Typen des Frans Francken mit einer minderwertigen Ausführung läßt darauf schließen, daß das Bild in seiner Werkstatt staffiert wurde. Es dürfte dort von seinem Sohn, Frans Francken III, der 1636 26 Jahre alt war und noch bei seinem Vater arbeitete, die Figuren erhalten haben. Ein Vergleich mit bezeichneten Arbeiten von ihm wie den Staffagefiguren auf dem Bilde des jüngeren P. Neeffs in der Galerie Corsini in Rom (von 1640) oder dem des Lodewyck Neeffs in der Dresdener Galerie (von 1648) bestätigt diese Vermutung vollständig[5]).

Von den drei Bildern des jüngeren Pieter Neeffs sind zwei Gegenstücke und tragen in gleicher Weise die bekannte Signatur PEETER NEE*ff*S in Antiqua-Majuskeln mit kursivem Doppel-F. Auf dem einen ist eine dreischiffige gotische

NEEFFS bezeichnet war. Ferner verzeichnen ältere Kataloge eine Tempelvorhalle mit der Enthauptung Johannis von Steenwyck und Frans Francken.

(1) Florenz, Uffizien Nr. 717. Auf Holz, 0,50 × 0,81. Auf einem Epitaph ist die Jahreszahl wiederholt; dort steht SVPPELTVRE VAN HEER ANTHONIVS LAVFERE (?) EIVS PASTOIR_VAN ANNO 1636.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 776; auf Holz, 0,37 × 0,52. Es ist übrigens nicht ausgeschlossen, daß in den neueren Katalogen eine Verwechslung dieses Bildes mit dem weiter unten zu besprechenden von P. Neeffs d. J. (Nr. 1526) vorliegt. Die Zuschreibung an Steenwyck im Katalog von 1792 (Giudici), S. 217.

(3) Jantzen, S. 166, Nr. 304.

(4) Vgl. U. Thiemes Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. XII, S. 342 f.

(5) Vgl. Thiemes Künstlerlexikon, Bd. XII, S. 343 f.

Digitized by Google

Kirche mit Kapellen bei künstlicher Beleuchtung dargestellt[1]); das andere zeigt eine fünfschiffige gotische Kirche bei Tageslicht[2]). Beide Bilder galten in Florenz als Werke des älteren Pieter Neeffs; aber schon Jantzen hat sie mit Recht für den jüngeren in Anspruch genommen[3]). Auch diese Stücke sind mit Figuren versehen worden und, wie sich hier ganz deutlich erkennen läßt, erst nach der Vollendung von einer anderen Hand. Bei fast allen Figuren sieht man die Architekturteile deutlich unter der dünnen Farbe durchschimmern. Schon dieser Umstand spricht dagegen, daß hier der jüngere Frans Francken — der ältere kommt aus zeitlichen Gründen kaum in Betracht — mitgearbeitet hat. Seine Staffagen sind stets mit dicker, undurchsichtiger Farbe gemalt, die die Architekturteile zudeckt. Und auch die Art der Zeichnung ist eine ganz andere. Er übernahm von seinem Vater die Neigung zur gebrochenen, eckigen Kontur, und seine Kavaliere und Damen sind immer etwas steif in Haltung und Bewegung. Bei diesen Figuren aber sind flüssige Konturen und lebhafte Bewegungen bevorzugt; sie erinnern an Gonzales Coques[4]). Die Farbe ist sehr hell mit Bevorzugung von graublauen, graurosa und hellgelben Tönen. Das alles führt auf Hieronymus Janssens, bei dem sich all diese Eigentümlichkeiten deutlich wiederfinden. Bei dieser Gelegenheit wäre zu bemerken, daß dieses nicht der einzige Fall ist, in dem er untergeordnete Figuren in fremde Architekturen malte. Ganz deutlich ist seine Hand auf dem großen Architekturbilde W. Schubert v. Ehrenbergs in der Brüsseler Galerie zu erkennen. Und auch Th. van Lerius besaß ein Bild Ehrenbergs, in das Janssens die Figuren gemalt hatte. — Das dritte Bild des jüngeren Pieter Neeffs gilt in Florenz ebenfalls als eine Arbeit des älteren. Es ist ein Kircheninneres bei künstlichem Licht[5]). Vorne nimmt die Mitte der Bildfläche ein dunkler Pfeiler auf einem Unterbau mit Treppenstufen ein; seine Funktion ist schwer erklärlich, vielleicht soll er eine Orgelempore tragen. Weiter blickt man in einen komplizierten, dreischiffigen Bau mit Rundpfeilern (Abb. 11). In der Zeichnung macht sich eine starke Neigung zum Anbringen kleiner Unregelmäßigkeiten bemerkbar; überall im Mauerwerk sind Unebenheiten und Sprünge verteilt, eine Stelle links oben zeigt das nackte Ziegelwerk. Reichlich sind wirkungsvolle, grelle Glanzlichter aufgesetzt; es ist viel Schwarz angewendet. Der Farbenauftrag ist sehr fett; mehrfach finden sich Lagen von dichtgedrängten kleinen Strichelchen. Das sind Eigentümlichkeiten, die dem älteren Pieter Neeffs ganz fremd sind. Einige von ihnen erinnern an den jüngeren Steenwyk. Die Urheberschaft des jüngeren Neeffs ist aber durch die Signatur: peeter neeffs, in kursiven Minuskeln und die Jahreszahl 1659 gesichert. Jantzen noch hat das Bild zwar diesem zugeschrieben, aber doch einige Zweifel gehegt, offenbar weil ihm die Bezeichnung entgangen ist; dann wohl auch, weil ihm die Arbeit zu originell schien. Tatsächlich gehört es zu des jüngeren Neeffs besseren Arbeiten und ist auch darum interessant, weil es beweist, daß er nicht bei der Kunstweise seines Vaters stehen blieb, sondern sich in der Richtung des jüngeren Steenwyk weiterentwickelte. Auf diesem Bilde begegnen wir wieder Frans

1) Florenz, Uffizien Nr. 702. Auf Holz, 0,30 × 0,44.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 707. Auf Holz, 0,30 × 0,44. Beide Bilder schon von Lanzi in La Reale Galleria di Firenze 1782, S. 138 erwähnt.

(3) Jantzen, a. a. O., S. 167, Nr. 252, 253. Das Nachtstück kehrt allerdings im Werk des älteren P. Neeffs unter Nr. 269 wieder. Wir möchten aber glauben, daß es dort nur versehentlich hingeraten ist.

(4) Vgl. Rooses, Gesch. der Antwerpsche Schilderschool (1879), S. 586.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 1526. Auf Holz, 0,39 × 0,53.

Digitized by Google

Francken III als Maler der Figuren; über der Bezeichnung des Neeffs befindet sich die seine in der Form f franck˜. Die Figuren sind etwas steif und leblos, aber nicht ohne Zierlichkeit; in der Farbe stehen neben schwarzen Lokalfarben einzelne blasse gelbliche und bläuliche und ein fahles, graues Inkarnat. Diese Farbenzusammenstellung ist für die Gesamtwirkung nicht ohne Reiz, sie ordnet sich dem Ton des Bildes besser ein als es lebhafte, warme Farben tun würden.

Frans Francken II ist auch mit einigen selbständigen Arbeiten vertreten. Ein „Triumph des Neptun und der Seleucia“[1]) (Photographie von Alinari 622) und „Die neun Musen und tanzende Putten in einer Küstenlandschaft“[2]) (Photographie von Alinari 623), sind beide bezeichnet und gehören der Frühzeit an, in der er sich zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Vater als „der junge Frans Francken“ zu unterzeichnen pflegte. Und zwar wird man die „Musen“ noch früher ansetzen können als den „Triumph“. Bei jenen sind die Gewänder noch in dunklen lebhaften Farben wie Dunkelblau, Grün, Rot, Dunkelrot, Veilchenblau, Gelbbraun gehalten und mit scharfen Glanzlichtern versehen; die Hautfarbe erscheint noch grau; der Farbauftrag ist vertreibend und glatt, die Gesamtwirkung dunkel und kühl: Alles Eigenschaften, die stark an die Kunstweise des Vaters und vermutlichen Lehrers erinnern und eine Datierung um 1610 wahrscheinlich machen. Beim „Triumph“ ist die Malerei schon freier und pastoser, das Fleisch weicher und farbiger, die Farbe lichter und wärmer; er dürfte einige Jahre später entstanden sein als die „Musen“. Eine dritte Arbeit des Künstlers ist unbezeichnet; jedoch wird die Bestimmung kaum Widerspruch erregen (Abb. 12). Es ist eine Flucht nach Ägypten, die wesentlich später als die besprochenen Bilder entstanden sein muß[3]). Bei dem hl. Joseph tritt schon der sentimentale Gesichtsausdruck auf, den die reifen Werke Frans Franckens häufig aufweisen. Der Gewandstil, die Zeichnung in runden Formen, die warme Farbe deuten auf die mittlere Zeit des Künstlers zwischen 1616 und 1628. Eine Wiederholung der Komposition in einem bezeichneten Bilde der Dresdener Galerie ist sicher später, ohne Frage aber noch vor 1628 entstanden (Abb. 13)[4]). Die Figuren sind bis auf geringe Abweichungen dem Florentiner Stück entnommen und weniger frisch als auf jenem. In der Landschaft haben die Bilder nichts Gemeinsames; beim Dresdener Bild[5]) ist sie sicher von anderer Hand, bei dem Florentiner läßt sich infolge des schlechten Erhaltungszustandes ein sicheres Urteil nicht gewinnen. Die Wiederholung einzelner Figuren oder ganzer Figurengruppen ist übrigens bei Frans Francken eine vielgeübte Gewohnheit. Auch der „Triumph Neptuns“ in Florenz ist für eine spätere bezeichnete Darstellung gleichen Gegenstandes in der Braunschweiger Galerie benutzt worden[6]).

Nicht auf Darstellungen dieser Art beruht die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Frans Francken; wichtig ist er nur als Vermittler zwischen den

(1) Florenz, Uffizien Nr. 747. Auf Holz, 0,51 × 0,70. Bez. D. j. f franck˜ INV˜. ET ft.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 737. Auf Holz, 0,51 × 0,69. Bez. D. j. f franck˜ INV˜. f.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 859. Auf Kupfer, 0,38 × 0,34.

(4) Nachträglich fand ich noch, daß dieselben Figuren auch auf einem Bilde vorkommen, das in der angeblich von W. von der Haecht gemalten Galerie des Cornelis van de Geest (in der Sammlung Lord Huntingfields in Heveningham Hall) hängt. Das Datum dieser „Galerie“, 1528, ist also sicher der terminus ante quem für die Erfindung der Figurengruppe. Eine Abbildung der „Galerie“ bei Weale: Hubert and John van Eyck, 1908, vor Seite 174.

(5) Dresden, Galerie Nr. 943. Photogr. von Bruckmann.

(6) Braunschweig, Galerie Nr. 100. Photographiert von Bruckmann.

Digitized by Google

älteren Malern genremäßiger oder historischer Gesellschaftsbilder in kleinem Maßstabe und den Vertretern dieses Faches im 17. Jahrhundert. Flämische Gesellschaftsbilder des 17. Jahrhunderts besitzt die Galerie aber gar nicht. Dagegen ist eine andere Art des Sittenbildes, das bäuerliche, gut vertreten; eine geschlossene Reihe ermöglicht es, die Entwicklung durch das ganze 17. und bis ins 18. Jahrhundert zu folgen.

Zwar von Adrian Brouwer, dem größten Vertreter des Faches im 17. Jahrhundert, ist kein Original vorhanden. Das eine der Bilder, die unter seinem Namen gehen, ein Schankkeller mit trinkenden Bauern, dürfte überhaupt nicht flämisch sein[1]); es steht den Werken des Holländers Jan Miensze Molenaer aus seiner mittleren Zeit sehr nahe. Das andere Bild[2]) ist eine Wiederholung der frühen Bauernkneipe Brouwers in der Casseler Galerie; die Stücke stimmen genau überein, auch in den Maßen, die nur in der Breite um 2 cm differieren. Ganz abgesehen von der Signatur, die das Casseler Bild beglaubigt und beim Florentiner fehlt, fällt ein Vergleich durchaus zugunsten der ersteren aus, das viel entschiedener, klarer und sicherer ist. Man kann genau durchverfolgen, wie Einzelheiten an Haaren, Gewandfalten, Möbelkanten beim Florentiner Stück vernachlässigt sind, wie Glanzlichter fehlen, wie die Flamme eines Kienspans weggelassen ist. Endlich ist zu bemerken, daß die charaktervolle Häßlichkeit der Köpfe mehrfach gemildert wurde. Es handelt sich um eine alte Kopie, bestenfalls um eine Werkstattwiederholung des Originals in Cassel. — Brouwer sehr nahe steht ferner ein Bild, das unter der gänzlich unverständlichen Bezeichnung Jan van Son geht (Photographie von Brogi 11125)[3]). Es stellt zwei Spieler dar, die in Streit geraten sind und über dem umstürzenden Tisch sich an den Haaren reißen, während eine alte Frau hinten in der Tür erscheint und zu schelten beginnt. Wir möchten die Bestimmung auf Pieter de Bloot, einen in Rotterdam tätigen flämischen Brouwernachfolger vorschlagen. Für sie spricht die sehr geschmackvolle Zusammenstellung von kühlen grünen, blauen und graubraunen Farben, die Typen der beiden Streiter mit den breiten, tierischen Nasen und Mündern, die Behandlung der dichten wolligen, ungeordnet vom Kopf abstehenden Haare.

David Teniers ist mit mehreren Genrebildern gut vertreten. Ein karessierendes Paar in einer Bauernschenke ist noch stark von Brouwer abhängig (Photographie von Alinari 1024)[4]) und dürfte gegen Ende der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden sein. — Der „Dorfarzt" (Photographie von Alinari 1022)[5]) zeigt in der übertriebenen Anwendung weißer Lichter, in der stumpferen Malerei, in der blasseren Farbe bereits die Merkmale seiner späteren Zeit[6]). Neben diesen Bildern hängt eine jener Kopien, die Teniers als Direktor der Gemäldegalerie Erzherzog Leopold Wilhelms in Brüssel in großer Zahl anfertigte[7]), in erster Linie

(1) Florenz, Uffizien Nr. 955. Auf Holz, 0,67 × 1,14. Schon 1783 in der Galerie. Eine Abbildung in „Reale Galeria di Firenze illustrata", 2. Serie, Bd. I (1824), S. 99.

(2) Florenz, Uffizien Nr. 959. Auf Holz, 0,25 × 0,35. Hofstede de Groot Nr. 53. Der Zusammenhang dieses Bildes mit dem Casseler scheint Hofstede de Groot entgangen zu sein, der das Florentiner Bild offenbar nicht gesehen hat; alle näheren Angaben fehlen noch bei ihm.

(3) Florenz, Uffizien Nr. 701. Auf Holz, 0,25 × 0,19.

(4) Florenz, Uffizien Nr. 700. Auf Holz, 0,25 × 0,21.

(5) Florenz, Uffizien Nr. 705. Auf Holz, 0,26 × 0,18.

(6) In älteren Katalogen sind noch ein Alchymist und zwei Landschaften mit Figuren von Teniers erwähnt.

(7) Florenz, Uffizien Nr. 706. Auf Holz, 0,22 × 0,16.

Digitized by Google

wohl, um sie für sein großes Galeriewerk, das „Theatrum pictorium" zu verwenden (Photographie von Brogi 11094). Sie ist eine Wiedergabe eines weinenden Petrus von Ribera. Das Original befand sich denn auch wirklich in der Sammlung des Erzherzogs[1]), ist im erwähnten Werk[2]) sowie auf einem Galeriebilde des Teniers in Madrid[3]) und auch in Stamperts Prodromus[4]) abgebildet und hängt heute in der Wiener Galerie. Die Kopie ist aber selbstverständlich nicht aus Wien nach Florenz gelangt, wie ja auch von vornherein anzunehmen ist, daß diese kleinen Nachbildungen nicht in den Besitz des Erzherzogs gelangten, sondern beim Künstler verblieben, der sie für sein erst 1660 vollendetes Werk verwenden wollte. Die Entstehungszeit ist durch die Daten der Ernennung des Teniers zum Kammerdiener des Erzherzogs und seiner Übersiedlung nach Brüssel im Jahre 1651 und des Wegzugs des Erzherzogs im Jahre 1656 festgelegt.

Von den geringeren Brouwernachfolgern ist David Ryckaert d. J. mit zwei Bildern vertreten, die in seinem Werk ganz vereinzelt dastehen. Beide stellen die „Versuchung des hl. Antonius" dar, das eine Mal mit einer jungen Frau, und Spukgestalten[5]), das andere Mal mit solchen allein (Abb. 14)[6]). Bekanntlich hat David Teniers dieses alte flämische Thema aufgenommen und häufig behandelt. Und von ihm mag auch Ryckaert zu solchen Bildern angeregt worden sein. Doch wird man bemerken, daß er wesentlich andere Fassungen findet als jener. Teniers Spukgestalten verhalten sich immer merkwürdig passiv, sitzen da oder kriechen still herum. Bei Ryckaert sind sie lebhaft bewegt, tanzen und springen und drängen sich heran. In den Formen zeigen sie ein Fortschreiten über die des Teniers hinaus. Bei diesem ist noch der Zusammenhang mit Hieronymus Bosch erkennbar; die Bildungen haben noch etwas Unorganisches, die Mischung von tierischen und menschlichen Körperteilen wirkt nicht sehr überzeugend und die Verbindung zwischen leblosen Dingen und lebendigen Teilen bleibt recht unsicher. Bei Ryckaert ist Alles sehr lebendig zusammengewachsen, so daß überall der Eindruck möglicher Bildungen entsteht. Außer den beiden Florentiner Bildern scheint nur noch ein drittes ähnliches von Ryckaert erhalten zu sein. Es ist das eine Hexe, die, einen Schatz bergend, sich mit dem Besen gegen allerhand Spukgestalten wehrt. Dieses in der Wiener Galerie bewahrte Stück, das ebensowenig wie die beiden anderen bezeichnet ist, zeigt genau wie jene in der Gestalt des Heiligen in der der Hexe die Art Ryckaerts in seiner reifen Zeit. In diese weist auch der sehr feine Farbengeschmack bei den in gelblichen und rosa Tönen gemalten Spukgestalten. Die Bilder dürften im Anfang der fünfziger Jahre entstanden sein.

Nicht ohne Zusammenhang mit der flämischen Bauernmalerei des Brouwerkreises ist ein Bild des Anton Goubau, das eine italienische Landschaft mit Häusern und einer Staffage von Bauern darstellt und in einem braunen bis gelblichgrauen Ton gehalten ist, aus dem die Lokalfarben der Gewänder mit einiger Lebhaftigkeit hervorleuchten[7]) (Abb. 15). Doch macht sich bei diesem Stück schon der Einfluß der

(1) Inventar fol. 13', Nr. 10. Jahrbuch der Kunstsamml. d. Kaiserhauses I, II. Teil, S. LXXXVIf.
(2) Davidis Teniers Theatrum pictorium, Tafel 142. Der Stich mißt 230 × 162 mm, ist also annähernd von der gleichen Größe wie die Florentiner Kopie.
(3) Madrid Prado 1813. Photogr. von Anderson, Nr. 16329.
(4) Stampert und Prenner: Prodromus seu praeambulare lumen. Wien 1735, Tafel 9.
(5) Florenz, Uffizien Nr. 770. Auf Holz, 0,57 × 0,81.
(6) Florenz, Uffizien Nr. 819. Auf Holz, 0,40 × 0,53. Beide alter Besitz der Uffizien.
(7) Florenz, Uffizien Nr. 721. Auf Holz, 0,50 × 0,64. Bezeichnet A gebau F. Alter Besitz.

Digitized by Google

Abb. 12. Fr. Francken II: Flucht nach Ägypten
Florenz, Uffizien

Abb. 13. Fr. Francken II: Flucht nach Ägypten
Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 14. David Ryckaert d. J.: Versuchung des hl. Antonius
Florenz, Uffizien

Zu: ZOEGE v. MANTEUFFEL: BILDER FLÄMISCHER MEISTER IN DER GALERIE DER UFFIZIEN ZU FLORENZ

Digitized by Google

Digitized by Google

römischen internationalen Künstlergesellschaft bemerkbar; stärker als die Beziehungen zur heimischen Kunst sind die zu den italianisierenden Holländern aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Man denkt an Dujardin, der auch tatsächlich etwa zu gleicher Zeit mit Goubau in Rom war und nur wenig jünger war als er[1]).

In das achtzehnte Jahrhundert uhd in eine Zeit, da die niederländische Malerei ihre Selbständigkeit schon einbüßte und nicht mehr ihre Geltung bewahren konnte, führen uns endlich die zahlreichen Arbeiten der beiden älteren Horemans und zwei hübsche Bilder des Jan Baptist Lambrechts. Sie vertreten die letzten Ausläufer der Bewegung, die mit Brouwer einsetzte und bilden durchaus den Abschluß der Entwicklung, die mit dessen kraftvollen Bauerntypen einsetzt, um immer mehr ins Geschmackvolle und Bürgerlich-Gemütliche abzuschwenken.

(1) Auch Oldenbourg, a. a. O., S. 170 nimmt eine Beeinflussung Goubaus durch Dujardin und Berchem an.

Digitized by Google

KONRAD ASPER

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ROBERT WEST

„τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιαν-
ζονται" Philostrat.

Motto: „Die neuen Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen." Lessing, Laokoon.

In der Grabmalskulptur des Salzburger Barock tritt die stark betonte Darstellung des Totenkopfes und des Skeletts als besonderes Charakteristikum hervor. Welche psychologischen oder kulturgeschichtlichen Gründe vorwiegend zu der Hervorhebung dieses Momentes führten, ist mir unbekannt. Es müssen aber solche Momente wirksam gewesen sein, damit ein im 17. Jahrhundert aus der Schweiz eindringender kunsthistorischer Einfluß den vorbereiteten Boden fand, auf welchem die künstlerische Verarbeitung des Totenkopf- und Totenbeinmotivs zur höchstmöglichen dekorativen Vollendung gebracht wurde. Die Barockskulptur liebt die Darstellung der grausigen Elemente im Tod. Die religiöse Erregung der jesuitischen Reaktion mag unter anderem hierfür verantwortlich sein. Nirgends tritt jedoch so wie hier, im Salzkammergut, das Totengebein als spielerisch verwertetes Ornament auf. Immer wieder findet sich ein Zug, durch welchen das Schauerliche unterstrichen wird, immer wieder eine Kombination, durch welche das Gebein, seiner ursprünglichen Bedeutung beraubt, nur noch als Ornamentmotiv verwertet erscheint. Das Nervenerregende des Kontrastes zwischen dem blühenden Kinderkörper eines dicken Puttos und dem schlangenumringelten Entsetzen eines Totenkopfes wurde gern zu malerischen Wirkungen verwendet. Knochen, von Bändern umschlungen, wie Trophäen aufgehängt, Fledermausflügel hinter grinsenden Schädeln neben geflügelten Engelsköpfchen sind Motive, die sich in der Grabmalskulptur immer wieder finden. Sie entsprachen also zu gleichen Teilen einem seelischen wie einem künstlerischen Bedürfnis der Zeit und des Volkes. Ich habe in dieser merkwürdigen Erscheinung immer die letzte Konsequenz jenes Willens zur Wandlung gesehen, welcher mit der christlichen Religion in das Kulturgebaren der abendländischen Völker eindringt. Auch hier zeigt sich jener Versuch, den Sieg des Geistes, der Idee, in der gänzlichen Aufhebung der Materie leuchten zu lassen. Je geringwertiger das Gefäß, desto erhabener die Macht der in ihm wirkenden Gottesidee. Was in der langsamen Entwicklung der christlichen Malerei und Plastik zur Lösung des schwierigen Problems beitrug, Krüppel, Irre, Kranke, Arme und Häßliche aller Art künstlerisch so darzustellen, daß ein neues, den Dingen selbst inhärentes Schönheitsgesetz gefunden werden mußte, das führt im 17. Jahrhundert zu dem kecken Versuch, auch die letzte Auflösung der Materie selbst künstlerisch zu behandeln. An dieser Stelle aber scheitern Kunst und Christenglaube. Knochen, Schädel und Skelett blieben was sie waren, als Symbol betrachtet ein „memento mori", als künstlerisches Motiv angesehen durch den ihnen anhaftenden Ekel immer nur Grotesken. Über das Groteske kam auch Holbein nicht hinaus, trotzdem er in seinen Holzschnitten noch das Wärmste und Tiefste gab, was auf diesem Gebiet zu sagen war. Der Holzschnitt in seiner nahen Verwandtschaft mit dem Buchdruck wirkt häufig ebenso sehr als Wort wie als Bild. Die Grenzen der bildenden Kunst verwischen sich in ihm. Anders, wenn wir zur Skulptur gelangen, was im Stein dasteht, ist nicht mehr der Gedanke, sondern nur noch die konkrete Form, das Material des Gedankens. Was Jahrhunderte vor

Digitized by Google

uns die Antike erkannt hatte, mußte die christliche Kulturwelt erst in einer künstlerischen Phase erproben: daß es keine Gemütsstimmung, keine Glaubensinbrunst, keine Höhe der künstlerischen Kraft gibt, welche den Tod aufheben und das natürliche Grauen des Individuums vor der Vernichtung in kühles Genießen der Schönheit ihrer Darstellung wandeln kann. Es wurde offenbar, daß hier kein inhärentes Schönheitsmoment ist. Das absolut Häßliche war erreicht, dargestellt und erkannt. Wir besitzen keinen Michelangelo des Skeletts, es war wohl nicht möglich, daß sich ein Künstler von Gottes Gnaden an diesem Motiv jemals versuchte. Das künstlerische Experiment ist nicht Sache des Genies, denn dieses wählt und meidet instinktiv und sicher das ihm Gemäße oder seiner Kunst Heterogene. Gerade die Barockperiode brachte aber eine Fülle sehr begabter, mit großer handwerksmäßiger Sicherheit arbeitender, leicht schaffender Künstler hervor. Diese lieben den Versuch, die neue Wirkungsmöglichkeit. Ein solcher Künstler kam in Konrad Asper 1614 nach Salzburg.

Er war ein Sohn oder Enkel[1]) des Malers Hans Asper in Zürich und ein Bruder des Malers Hans Asper des Jüngeren, der gleichfalls in Zürich wohnte. Konrad Asper scheint, bevor er nach Salzburg ging, in Konstanz das Bürgerrecht erworben zu haben. 1614 erhielt er von dort Urlaub, um sich nach Salzburg zu begeben. Erzbischof Markus Sittikus hatte sich ihn verschrieben. Es scheint, daß er hier als Angestellter des erzbischöflichen Hofbauamtes arbeitete und wohl zu selbständigen Arbeiten selten Gelegenheit fand. Im Jahre 1618 begab er sich mit Erlaubnis des Erzbischofs nach Maria-Einsiedeln, um dort die heilige Gnadenkapelle mit schwarzem Marmor zu verkleiden. Er war dann noch fünf Jahre in Salzburg, wo er also im ganzen von 1614 bis 1625 wirkte. Er muß sich dort einen guten Namen gemacht haben, denn als der Graf von Hohenems im Jahre 1628 die Gnadenkapelle von Maria-Einsiedeln auf seine Kosten ausschmücken lassen wollte, berief man den inzwischen wieder nach Konstanz verzogenen „Unterbaumeister" Hans Konrad Asper zurück. Er kam mit Frau und Kindern auf acht Jahre nach Maria-Einsiedeln und erhielt für seine Arbeit an der Gnadenkapelle 5000 fl. Des weiteren wurde er beauftragt, das Marmor-Epitaphium für den Grafen selbst anzufertigen. Wir finden ihn dann später wieder in Konstanz als Baumeister und Bildhauer tätig. Er scheint besonders mit dem Fortifikationswesen vertraut gewesen zu sein. 1645 kam er nach München an den Hof des Kurfürsten Maximilian von Bayern, wo er als Baumeister vor allem Fortifikationsarbeiten unternahm. In München war er an dem Bau des Karmeliterklosters und der Kirche beteiligt, ebenso machte er einen „Ölberg bei St. Peter" (1653). 1654 schied er aus dem bayerischen Dienst und begab sich wieder nach Konstanz, wo er vermutlich 1666 gestorben ist.

Auf dieses lange Künstlerleben kommen für Salzburg nicht mehr als zwei beglaubigte Werke der Bildhauerei: das Grabmal des Andrä Weiß und seiner Hausfrau Maria Kendlingerin in einer Arkade des Friedhofs zu St. Sebastian (Abb. 1) und das Grabmal des Valentin Helbmegg, jetzt im Hof des Salzburger Museums (Abb. 2). Diese Werke sind aber auf den ersten Blick so bedeutend, daß wir einen nachhaltigen Einfluß des Meisters auf die Salzburger Grabmalskulptur annehmen müssen. Beide Grabdenkmäler sind durchaus originelle Werke und vielleicht der stärkste Versuch zur künstlerischen Gestaltung des Knochen-Motivs in der Bildhauerei. Ihre künstlerische Vortrefflichkeit ist so groß, daß sie der künstlerischen Lösung des Problems so nahe kommen wie dies überhaupt möglich ist.

(1) Pirckmayer: Hans Konrad Asper, Bildhauer und Baumeister. Salzburger Landeskunde, Bd. XLIII.

Digitized by Google

Sie wurden beide für den Sebastiansfriedhof geschaffen. Das erste für Valentin Helbmegg, Ratsbürger und Handelsmann, muß 1625 schon fertig gewesen sein und ist 1630 aufgestellt worden. In späterer Zeit wurde es vom Friedhof entfernt, vielleicht weil der Realismus der Darstellung über die Grenzen dessen ging, was spätere Jahrhunderte in der Grabmalskunst vertragen konnten. Im Jahr 1892 fand man es unter dem Altmaterial eines Steinmetzen. Damals war aber keine Kunde mehr von dem Grabmal vorhanden, dessen eingemeißelter Name H. C. Asper zunächst zu Nachforschungen über diesen Bildhauer führten. Nachdem es kurze Zeit in Privatbesitz geblieben, erwarb es der Museumsdirektor Dr. Alexander Petter für das Museum, in dessen Hof es heute aufgestellt ist. Den Bemühungen Friedrich Pirckmayers, k. und k. Archiv-Direktor d. R., gelang es, die auf Konrad Asper bezüglichen Daten aufzufinden und zusammenzustellen. Die Identifikation des jetzt im Museum befindlichen Grabdenkmals mit dem für Valentin Helbmegg angefertigten verdanken wir den Archivforschungen des Herrn Dr. Franz Martin.

Es handelt sich um ein Werk der Vollplastik, von etwa 2 Meter Länge. Auf dem Deckel des Sarkophags ist ein liegendes Skelett dargestellt, der umgelegte Priestermantel dient nicht zur Verhüllung, sondern lediglich zur Drapierung. Das Skelett ist mit genauster Sorgfalt gearbeitet, der gewölbte Rippenkorb baucht sich mächtig empor, die etwas hochgezogenen Knie ermöglichen die scharfe Betonung der Gelenke. Die Arbeit verrät eine hohe bildhauerische Sicherheit, unbeirrbare Ehrlichkeit in der Wiedergabe des Gesehenen, Sinn für das Wesentliche der Form und bewußtes Hervorheben der dekorativen Wirkung des Grausigen. Dieses Moment der realistischen Darstellung bei gleichzeitiger Verneinung der Materie erinnert lebhaft an die Dekoration der Grabgewölbe bei den Kapuzinern in Rom, wo Wände und Decken mit aus Knochen und Schädeln gebildeten Mustern überzogen sind. Es kann nicht geleugnet werden, daß das Grabmal eine gewisse malerische Schönheit besitzt und eine starke Wirkung ausübt. Es ist eine ebenso typische Arbeit der deutschen Schule, wie es etwa Dürers apokalyptische Reiter und der ihm geistig nahestehende Totentanz Holbeins sind.

Das zweite Grabdenkmal befindet sich noch heute an dem Platz in den Arkaden des Sebastiansfriedhofes, für welchen es zirka 1622 ausgeführt wurde. Andrä Weiß, Bürger und Handelsmann, ließ es für sich und seine Frau anfertigen. Die letztere verheiratete sich nach dem Tode des Andrä Weiß zum zweitenmal mit Herrn Hans Kurz von und zu Goldenstein, Hochfürstlicher Rat, welcher erst 1670 starb und dann ebenfalls unter dem Grabstein des Andrä Weiß begraben wurde. Die Grabstätte verblieb den Goldensteinern. Daher kam Pirckmayr auf den Gedanken, das Denkmal 1664/65 zu datieren, während es tatsächlich schon 1628 beim Tod des Andrä Weiß an Ort und Stelle gestanden haben muß. Beide Grabdenkmäler gehören also den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts an. Bei diesem Denkmal interessiert auch der Aufbau. Die Gesamtanlage zeigt noch jenes etwas herbe aber straffe und markige Barock, das Wolf Dietrich von Raitenau in Salzburg eingeführt hatte. Die knappen, aber bestimmt ausladenden Formen des Aufsatzes, die Klarheit der Gliederung bei aller Keckheit der ornamentalen Ausgestaltung, zeigt noch die gute italienische Renaissanceschulung, die durch den Raitenauer Erzbischof der Salzburger Kunst zuteil geworden war. Gewisse spielerisch-barocke Freiheiten erlaubte sich der Künstler nur im Aufsatz. Unterbau und Hauptfeld sind ganz ruhig und rahmenmäßig gehalten. Konrad Asper empfand hier ganz als Bildhauer, dem es auf die Betonung seiner figuralen Plastik vor allem ankam, darum hielt er die beiden seitlich vom Hauptfeld das Gebälk tragenden Säulen so kurz, daß der

Digitized by Google

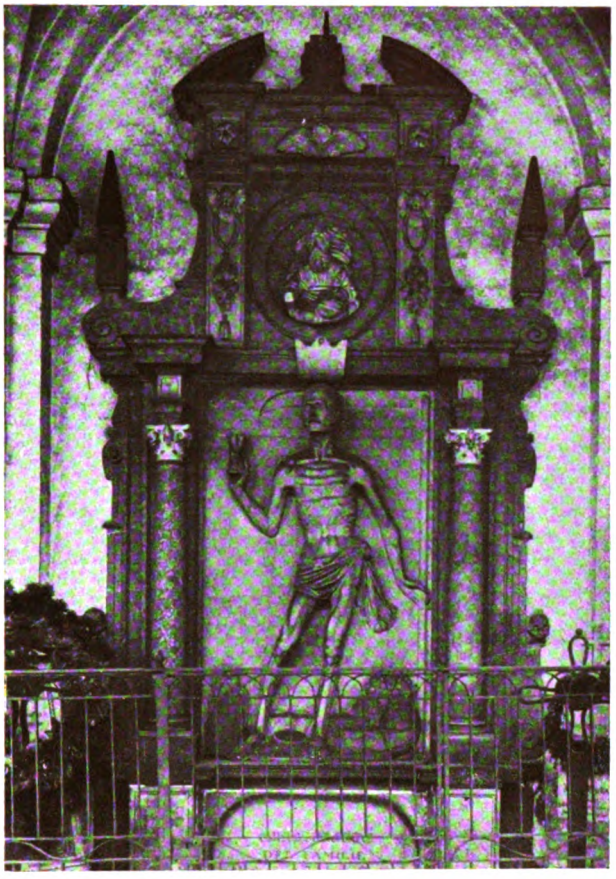


Abb. 1. Konrad Asper: Grabmal des Andrä Weiß (resp. der Familie Goldenstein) auf dem Friedhof zu St. Sebastian zu Salzburg. Etwa 1622

Abb. 2. Konrad Asper: Grabmal des Valentin Helbmegg. Etwa 1625. Salzburger Museum

Zu: ROBERT WEST, KONRAD ASPER

Digitized by Google

Digitized by Google

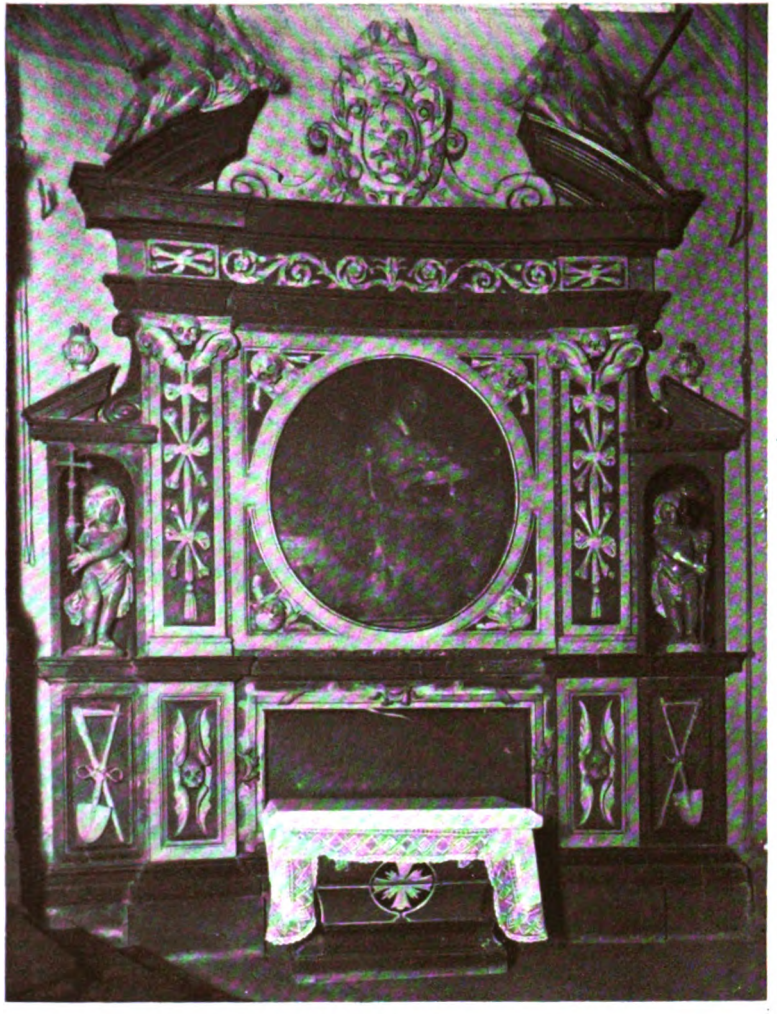


Abb. 3. Konrad Asper: Grabmal des Erzbischofs Marcus Sitticus im Salzburger Dom. Etwa 1619

Abb. 4. Grabdenkmal vom St. Petersfriedhof in Salzburg (Detail) Mitte des 17. Jahrhunderts

Digitized by Google

Digitized by Google

Sensenmann in der Mitte sie um Haupteslänge überragt. Dem Grabmal selbst bleibt ein gewisser kunstgewerblicher, an Tischlerarbeit mahnender Charakter bebewahrt, gegen den sich die starke steinerne Plastik des Reliefs im Mittelfeld wuchtig abhebt. Der hohe Wert dieses Denkmals wurde zu allen Zeiten anerkannt. Hübner führte es 1792 in seiner Stadtbeschreibung unter den „16 vorzüglichen Epitaphien" des Sebastiansfriedhofes auf, aber ohne Nennung des Künstlernamens. Dagegen schrieb im Jahre 1820 der Weltpriester und Gymnasialprofessor Kaspar Johann Stephan im „K. k. österreichischen Amts- und Intelligenzblatt für Salzburg" einen Aufsatz über „Hans Konrad Asper, Bildhauer von Konstanz", in welchem er auf dieses Grabmal als auf ein „vollendetes Meisterstück" hinweist, und auf den Zusammenhang zwischen Konrad Asper und Hans Holbein aufmerksam macht. Äußerlich läßt sich dieser Zusammenhang freilich nicht nachweisen, denn daß der Züricher Maler Johannes Asper „in der Manier Hans Holbeins, seines Zeitgenossen", malte, ist noch kein Beweis, daß Konrad Asper von dessen Totentanzphantasien beeinflußt war. Immerhin liegt aber die Vermutung nahe, daß Konrad Asper von daher die erste Anregung zu seinen Darstellungen empfing, und daß der mit den Reformationsideen eingedrungene Geist, welcher sich in Hans Holbeins Holzschnittfolge ausdrückte, nachhaltig die Sinnesweise einer ganzen Familie beeinflußt hat.

In dem Grabmal des Andrä Weiß ist nicht wie bei der vollplastischen Darstellung der Helbmeggschen Tumba das eigentliche Skelett wiedergegeben, sondern ein Stadium der Mummifizierung gewährt, welches dem Übergang zum Skelett vorangeht. Auch dieses Moment gemahnt wieder an jene Mumien verstorbener Mönche, deren Haut zu Pergament eingetrocknet, das Knochengerüst durchschimmern läßt. Es wäre denkbar, daß eine Reise nach Rom, von der wir jedoch keine Kunde haben, dem Bildhauer in der Gruft der Kapuziner einen derartigen starken Eindruck vermittelt hätte, der um so fruchtbarer gewesen wäre, als er einen, durch Hans Holbein vorbereiteten Geist getroffen hätte. Ein Unterschied findet sich auch in der Darstellung beider Grabdenkmäler. Auf dem Sarkophag Helbmeggs im Museum liegt ein Toter, das Skelett eines beliebigen Toten, hier über dem Grab des Andrä Weiß steht hochaufgerichtet der Tod selbst. Handelt es sich dort um die Schauer der Verwesung, ein zynisches Hinweisen auf das Ende und die Wirklichkeit aller Dinge: „memento mori quia pulvis es et in pulverem reverteris", so handelt es sich hier um ein Betonen der unerbittlichen Gewalt des Todes. Jenes Skelett trug den Bischofsmantel als Symbol, daß die Verwesung nicht Halt macht vor den höchsten Würden dieser Welt. Dieser Tod mit Sense und Stundenglas, dessen Lenden nur ein flatternder Schurz umkleidet, tritt Krone und Helm, Kardinalshut und Mitra mit Füßen. Hier kommt der Tod nicht als Freund, wie auf Rethels wunderbarem letzten Blatt, hier steht er als der unerschütterliche Mahner, Gleichmacher, Vernichter. Die verschiedene Auffassung, welche sich in beiden Grabmälern kundgibt, beweist, daß Konrad Asper mit deutschem Grüblersinn den Todesgedanken in allen Formen abzuwandeln und durchzudenken geneigt war. Er war vielleicht, wie dies bei dem Deutschen leicht vorkommt, mehr Denker als Künstler. Sein hohes technisches Können stellte er völig in den Dienst seiner Idee, und aus dem Stein holte er in der Form zunächst den Geist heraus, den er ihm einzublasen gewillt war. Am Sockel sind zwei Wappenschilder angebracht. Das war Wille des Auftraggebers, aber beinahe heimlich stellte Konrad Asper auf die Seitenvoluten, über den Wappen, Totenköpfe hin. Hier unten ist Golgatha, der Triumph des Todes. Über dem starken Gebälk, welches dieses Mittelfeld krönt

Digitized by Google

und abschließt, in dem zackigen, geschweiften, fast munter zu nennenden Aufbau ist Leben und Auferstehung. Im Rundmedaillon Gott Vater, im Fries des krönenden Gebälks ein geflügeltes Engelsköpfchen, auf den tragenden Pfeilern Engelsköpfchen und Fruchtschnüre. Das ist mehr gedacht als gesehen und insofern wieder ganz deutsch. Auf italienische Schulung zugleich mit deutscher Werkstatttradition weist aber die Fähigkeit zur dekorativen Verwertung des Motivs hin. Die Art, wie der Sensenmann in das leere Feld gestellt ist, wie Stundenglas, Sense und der Stock der Sense den Senkrechten und Wagerechten des Rahmens folgen, das ist fein komponiert, wie dagegen die leise Wendung des Körpers und die schräge Beinstellung den sonst leer wirkenden Raum belebt, ist beinahe graphisch empfunden. Überhaupt mahnt dieses Relief nicht nur inhaltlich, sondern auch technisch an den Holzschnitt der Reformationszeit. Es ist weit weniger plastisch wie zeichnerisch empfunden, was bei einem Werke der Barockskulptur immerhin auffallend erscheint. Ein Meisterwerk an seelischer Durchdringung und an sorgfältiger Beobachtung ist der Kopf, der sich gegen die Sensenschneide abhebt und von den, starke Schlagschatten werfenden Schulterknochen auf dünnem Halse emporwächst.

In diesen beiden Grabdenkmälern durfte Konrad Asper selbständig schaffen, strengere Vorschriften wurden ihm wohl gemacht, wenn er im Dienste des Erzbischofs arbeitete. Ist das Grabdenkmal des Markus Sittikus im Dom wirklich von ihm, so bietet es uns ein treffliches Beispiel dessen, was der Meister zu leisten fähig war, wenn er seiner psychischen Individualität die strengste Zurückhaltung auferlegen mußte, um ein den Wünschen des Bestellers entsprechendes dekoratives Wandgrab zu schaffen. Der Entwurf zu dem ersten Grabmal sollte maßgebend für die Reihe der folgenden bleiben, so daß wir im Dom sechs Grabdenkmäler des gleichen Typus wie das des Markus Sittikus besitzen. Sie sind jedoch nicht gleichzeitig ausgeführt, sondern immer erst nach dem Tode, resp. auch noch zu Lebzeiten des jeweiligen Erzbischofs errichtet worden. Zweifellos entsprach also der gelieferte Entwurf in hohem Maße dem Geschmack und den Anschauungen des fürsterzbischöflichen Hofes. Das Grabmal, dessen Typus zuerst für Markus Sittikus geschaffen wurde, ist gedacht als Gehäuse für das ovale Porträt des Verstorbenen (Abb. 3). Es zeigt die übliche Dreiteilung, breiter hoher Sockel mit Inschrifttafel, im Mittelfeld die ovale Bildnistafel von Pfeilern und Nischen flankiert, der Aufsatzgiebel mit stark vorspringendem Gebälk und gesprengtem Segmentgiebel, mit reich skulpiertem Wappenschild. Die malerische dekorative Wirkung beruht zum Teil auf der geschickten Zusammensetzung verschiedenfarbiger Marmorsorten. Ganz im Charakter des Konrad Asper ist die aus Knochen gebildete hängende Zier an den seitlichen Pilastern; auf seine Hand weisen auch die Totenköpfe mit Fledermausflügeln und Spaten und Hacke des Totengräbers am Sockel unterhalb der kleinen Seitennischen, in welchen zwei dicke rosige Knäbchen stehen. Das Motiv der nackten Kinderkörper in Verbindung mit der Knochendekoration ist dann von den späteren Bildhauern zu intensiverer Wirkung ausgenutzt worden. Für die Kinderkörper wurde ein fleischfarbener Marmor verwendet, für die Knochen eine fahl-weiße Sorte, so daß der Kontrast des blühenden Fleisches und der abgestorbenen Materie vollste Ausdruckskraft schon durch das verwendete Material erhält.

Damit ist die Zahl der unmittelbar auf Konrad Asper zurückzuführenden Grabdenkmäler vorläufig abgeschlossen. Es ist aber fast selbstverständlich, daß Werke von solcher Bedeutung und so eigenartigem Sondersein auf die zeitgenössische Grabmalskunst einen gewissen Einfluß ausüben mußten. So finden wir in der achten Laube des St. Petersfriedhofes ein Grabdenkmal, welches ungefähr aus

Digitized by Google

der Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren ist und welches im Entwurf deutlich an Konrad Asper gemahnt (Abb. 4). Die Gestalt des Totengerippes weist in der ganzen Art der Darstellung auf Aspers Grabmal des Valentin Helbmegg hin, während die ornamentale Verwendung von Putten mit Todesemblemen ihr Vorbild in den Bischofsgräbern des Domes hat.

Es ist lehrreich, diese von Konrad Asper stammenden oder von ihm beeinflußten Arbeiten zu vergleichen mit solchen, die vor ihm, Anfang des 16. Jahrhunderts, ähnlichen Todesgedanken Ausdruck verliehen, um zu erkennen, wie weit Asper sein Sujet künstlerisch gehoben hat. Der Grabstein des Johannes Serlinger, aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auf dem Salzburger St. Petersfriedhof und die Grabplatte des Propstes Oswald Ferg († 1515) in St. Zeno bei Reichenhall gehen von derselben Vorstellung der Vergänglichkeit alles Irdischen aus. Aber mit krassem Realismus suchen sie die Wiedergabe durch ekelerregende, schaurige Momente zu nervenaufregender Wirkung zu steigern. Das Skelett auf der Grabplatte des Johann Serlinger wird von Würmern zerfressen, es ist kein Versuch gemacht, irgendeine Schönheit der malerischen Darstellung zu erzielen. Eckig, häßlich, eine höhnische Karikatur steht die Verwesung vor uns wie eine krankhafte Phantasie sie mit sensationeller Wollust ausmalt. Das Grabmal des Propstes steht künstlerisch sehr viel höher. Es ist nicht zu leugnen, daß ein tiefer bittrer Ernst, eine namenlose Traurigkeit dem Gedanken dieses Werkes zugrunde liegt. Wenn die Serlinger Grabplatte sich vielleicht in das Gebiet der volkstümlichen Freude am Grausigen verweisen läßt, so gilt von dem St. Zeno Grabmal etwas ganz anderes: die aus Leid und Verzweiflung geborene Erkenntnis des höchst Gebildeten kommt hier zu Wort. Die Darstellung der Kröte im Brustkorb ist künstlerisch meisterhaft. In diesem Grabmal ist ein Höhepunkt der realistischen Darstellung erreicht, der den Künstler berechtigt, für sein Werk eine, vom konventionellen Schönheitsbegriff unabhängige Bewertung zu fordern, wie sie den Werken der deutschen Schulen überhaupt zukommt. Trotz dieses Zugeständnisses bleibt aber die Tatsache, daß es dem Künstler nicht gelungen ist — sofern er dies überhaupt erstrebte —, das Grausen seines Gegenstandes zu absoluter Kunsthöhe zu verklären. Es bleibt unterhalb des Niveaus rein plastischer Schönheit. Konrad Asper machte den Versuch dieses Niveau zu erreichen. Auch ihm mißlang er, aber er hat das Mögliche geschaffen — eine dekorativ befriedigende Lösung des Häßlichkeitsproblems durch die bildende Kunst[1]).

(1) Im Wiener Staatsarchiv befindet sich ein von Paris Lodron im Jahre 1652 bezüglich des durch den Dreißigjährigen Krieg unterbrochenen Baues der Salzburger Domkirche erlassenes Stiftungsdekret. Diesem Dekret liegen zwei Zeichnungen bei, von denen eine wahrscheinlich auf Konrad Asper zurückzuführen ist. Sie gibt den Entwurf zu den Seitenaltären des Doms. Die entschiedene Übereinstimmung des Aufbaus und des Ornaments mit den Erzbischof-Grabmälern im Dom und dem Grabmal des Andrä Weiß zwingt zu dem Schluß, daß Konrad Asper auch der Urheber der später von Antonio Dario ausgeführten Kapellenaltäre war.

Digitized by Google

JOHANNES VEST v. CREUSSEN IN FRANKFURT AM MAIN

Mit vier Tafeln

Von KARL SIMON

I.

In der Creussener Töpferkunst spielt gegen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts eine bestimmende Rolle die Familie der Vest[1]). Sie stammt ursprünglich aus Österreich, wo 1479 ein Caspar Vest in Wiener Neustadt nachzuweisen ist. Um 1500 wirken mehrere Mitglieder der Familie als Bossierer in Österreich, besonders in Linz und Wien, wo sie Fahne und Wappen vom Kaiser Ferdinand erhalten. 1512 siedeln dann mehrere Mitglieder der Familie nach Creussen über und arbeiten dort als Bossierer und Häfner.

Dann sind zwei Brüder, Thomas und Caspar, beide um 1550 geboren, dort als Häfner tätig. Caspar hat vor allem die Reliefbelege der Krüge der ersten Periode gefertigt. Von ihm rühren die rahmenartig gruppierten Kartuschen und die dickbäckigen Puttengestalten her; auch die Figuren von Frauen in Prunkhaube hat er nach Vorlagen des Straßburger Künstlers Heinrich Vogtherr (um 1535) geschaffen.

Der Sohn von Thomas Vest war der bekannte Georg Vest (I.) (1574 bis ca. 1620), Häfner und Bossierer zu Creussen (nicht aber in Nürnberg, wie die mir freundlichst schon jetzt zur Verfügung gestellten neuesten Forschungen von Richard Stettiner ergeben haben).

Caspar Vest hatte drei Söhne, die das Handwerk des Vaters fortgesetzt haben: Johannes Vest, geboren 3. Februar 1575, Caspar, geboren Oktober 1583 und Georg, geboren März 1586. Von diesem jüngeren Caspar rühren besonders die Planeten- und Apostelkrüge her; außerdem lieferte er Männerköpfe und Mascarons, aber seine Formen waren auch anderen Meistern zugänglich, so daß wir sie also auch an Öfen, Krügen usw. finden, die nicht aus Creussen selbst stammen.

Von dem jüngsten Bruder Georg wußten wir bisher gar nichts Näheres; doch war gerade er (nach Stettiner) in Nürnberg tätig, und rühren von ihm, nicht von dem oben genannten gleichnamigen Vetter, die berühmten Ofenkacheln her. Auch über die künstlerische Tätigkeit des Johannes Vest als Bossierer wußte man einiges, die früher als die seines um ein Jahr älteren Vetters Georg Vest begonnen hat (nach dem bisher bekannten signierten Material), und dem „eine höhere Stufe bildnerischen Könnens zugesprochen werden muß" (Walcher).

Das bisher über ihn Bekannte ist folgendes: voll signiert ist das Mittelstück einer Kachel auf der Rückseite: „Johannes Vest von Creussen 1599". Dargestellt ist die Figur einer leicht schreitenden Fides, in der Rechten den Kelch, in der Linken das Kreuz tragend. Seitwärts steht am Fuße eines basaltartig aufgebauten Felsens ein einzelnes Haus mit vorgelagerter Baumgruppe (ehemals Sammlung Walcher[2]). (Abb. 1.)

Das Werk ist als einzig bezeichnetes wichtig genug, um ausführlicher besprochen zu werden. Aus weißem gebrannten Ton bestehend, 46 cm hoch, 27 cm breit,

(1) Vgl. Rud. Albrecht: Die Töpferkunst in Creussen. Rothenburg o. T. (1909). Walcher v. Moltheim: Die Familie der Kunsthafner Vest und ihre Werke in Alt-Österreich und in Oberfranken. Kunst und Kunsthandwerk XVI. (1913), S. 81 f. — Hans Eber: Creussener Töpferkunst. München 1913, S. 46 f.
(2) Kürzlich in den Besitz des Frankfurter Kunstgewerbemuseums übergegangen. — Eine Ausformung befindet sich nach frdl. Mitteilung von Rob. Schmidt im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Digitized by Google

1. Fides.

2. Johann Schweikard von Cronberg.

5. Der Geruch.

3. Athena.

4. Justitia.

Digitized by Google

Digitized by Google

6. Die Stärke.

7. Die Mäßigung.

8. Das Wasser. (Arion).

9. Die Luft.

Digitized by Google

Digitized by Google

bringt es die Figur in sehr hohem, bis fast zu 5 cm gehenden Relief. Das hohe, trotzdem nicht schmale Gesicht neigt sich ein wenig nach links und zeigt kräftige, man möchte fast sagen saftige Formen. Die schweren Augendeckel fallen weit über die Augen herüber; unter der kräftig entwickelten Nase wölben sich wulstige, leicht geöffnete Lippen. Das Haar ist sorgfältig gelegt und am Hinterkopf, um den sich Zöpfe wickeln, hochgenommen. Über der Stirn erscheint ein vierpaßförmiges Schmuckstück, von dem eine längliche Perle herabhängt. Ein leichtes Doppelkinn leitet zum Halse über, der wie eine Säule über den breiten Schultern sitzt. Die gleichfalls sehr kräftigen Arme und Hände sind im Gelenk abgebogen, die Finger selbst wieder an den Händen bei dem Fassen und Halten in verschiedenem Grade abgespreizt.

Ein fast leidenschaftlich zu nennendes plastisches Empfinden spricht sich in dem allen aus, eine Begeisterung für den Körper, die sich in allen Einzelheiten kundgibt. Markig ist die Modellierung im Nackten durchgeführt und auch unter dem Gewand deutlich zu spüren; treten doch unter diesem der Nabel und selbst die Brustwarzen sichtbar hervor, ebenso wie die Knie mit ihren Vertiefungen unter dem energisch nach der Seite flatternden Mantel. Kräftig sind die Zehen modelliert, von denen die große durch die Sandale noch besonders abgespreizt wird. Eine gewisse Großheit lebt in der Figur sowohl, wie in der Gewandung, die über dem Leib durch eine mächtige Schleife zusammengehalten wird. Und die gleiche Energie spricht sich aus in dem Beiwerk, dem Häuschen und den buschigen Bäumen links, den Felsen hinten, dem Strauch rechts. Es ist eine eminent plastische Kunst, die sich hier zeigt, und mit den Mitteln der reinen Körperdarstellung werden stärkste Wirkungen erzielt.

Von der Signatur war schon die Rede; nicht erwähnt ist aber von Walcher, daß vor der Signatur eine Ligatur steht, *WL*, die nicht anders als W L aufzulösen ist, und an die sich die Bezeichnung Vests in ununterbrochenem Zuge anschließt. Nun gibt es in Nürnberg die bekannte Hafnerfamilie Leupoldt (oder Leypoldt); zusammen mit Georg Leupoldt arbeitet, wie wir wissen, Georg Vest. Es gibt aber auch einen Wolfgang Leupoldt, der nach 1598 gestorben ist. Gewiß haben wir bei unserer Figur sozusagen seine Fabrikmarke vor uns, an die Joh. Vest dann seine Künstlerbezeichnung angefügt hat.

Der Typus der Fides hier stimmt überein mit jenem der Figur der Abundantia auf einem Creussener Krug, die, den rechten Fuß hochgesetzt, mit den Armen ein Füllhorn umfängt[1]). Damit war für Walcher auch diese als eine Arbeit des Johannes Vest gesichert; doch sind die Abundantia-Krüge (worauf R. Stettiner hinweist) sämtlich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts nachzuweisen.

Sehr ähnlich in der Haltung und Auffassung ist die prächtige glasierte farbige Tonfigur einer Venus Marina[2]), ehemals im Besitz des Grafen Moritz v. Palffy, jetzt in der Städtischen Galerie zu Frankfurt a. M., so daß man versucht ist, auch diese dem Joh. Vest zuzuschreiben[3]).

Bezeichnend ist für diese das Höherstellen des einen Fußes und die sehr kräftig entwickelten Unterarme, sowie das Abbiegen der Arme und Hände in den Gelenken.

Außerdem halten Walcher bzw. Eber für Arbeiten von ihm das Mittelstück aus einer Folge der personifizierten Kardinaltugenden, von dem nur der Kopf erhalten ist; weiter vollständige Kacheln an mehreren Öfen auf der Burg zu Nürnberg und

(1) Walcher v. Moltheim, a. a. O., Abb. 41.
(2) Abb. bei Eber, a. a. O., S. 57.
(3) Ebd. S. 56.

Digitized by Google

im Germanischen Museum; darunter eine Allegorie der Nacht und des Tages[1]), und den Rahmen einer Kachelserie mit den vier Elementen (darunter der Terra), deren Sockel den Namen VEST trägt. Endlich befinde sich auf Schloß Ottenstein in Niederösterreich ein dunkelgrün glasierter, „vermutlich der einzige in dieser Vollständigkeit erhaltene" Ofen des Johannes Vest mit den auserwählten Juden in Nischen: Abraham, Moses, Joseph, David und endlich Johannes dem Täufer — letzterer wohl als Patron des Künstlers gewählt (das Modell zu dieser Kachel im Besitz Walchers); ebenso ein buntglasiertes Mittelstück mit der Figur des Josua oder Gedeon, 1628 datiert. Die Modelle der Mittelstücke zu Kacheln der vier Evangelisten fand Eber noch in Creussen, der sie ebenfalls Joh. Vest zuschreibt. Ein anderes Modell mit dem hl. Jakobus (im Besitze Ebers) zeigt „auffallend reiche Umrahmung und dürfte der Terra-Periode angehören"[2]).

Zu diesen mehr oder weniger gesicherten Werken Joh. Vests kommt nun noch ein bisher gänzlich unbeachtet gebliebenes Werk, freilich nur ein Bruchstück, das aber neben der Kachel der „Fides" das einzige vollsignierte Werk des Künstlers ist. Es ist ein nur zur Hälfte erhaltenes und in mehrere Stücke zerbrochenes, durch Brand beschädigtes Relief aus gelblichem gebrannten Ton von ursprünglich ovaler Form (Abb. 2). Der größte Durchmesser des Erhaltenen beträgt 26 cm; die Höhe hat etwa 28,5 cm, die Breite 24,3 cm betragen. Die durchgehende Stärke der Platte ist etwa 0,7 cm. Auf der Rückseite findet sich nun folgende Inschrift eingekratzt: Johannes Veſt / Possirer / und hafner zu Franckfurt a . . . Mayn / anno . . . den 24. Januar .

Die Mitte des flach profilierten Randes nimmt auf der Vorderseite eine kleine Rollwerkkartusche ein, unter der sich zwei kleine Löcher, wohl zum Anhängen des Ganzen, befinden. Erhalten ist ein in Dreiviertelansicht nach rechts gegebener, sich etwa 3 cm über den Grund erhebender Kopf eines Mannes in mittlerem Alter mit Spitzbart. Vom Haupthaar ist nur eine schlichte Lockenpartie über dem rechten Ohr zu sehen; von Kleidung nur die kleine Halskrause auf dem Stück Brokatmantel mit eingeritzter Musterung. Rechts ist das vom Kurfürstenhut mit Kreuz überragte Wappen des Mainzer Erzbischofs Johann Schweikard von Cronberg in Relief angebracht, links die Jahreszahl 1609. Damit waltet über die Person des Dargestellten kein Zweifel, zumal da zeitgenössische Bildnisse diese noch bekräftigen. In dem Kupferstichwerk über das Schloß in Aschaffenburg[3]) erscheint der Kurfürst in einer sehr ähnlichen Medaillondarstellung, nur etwas weniger in Profilstellung gerückt. Und um diesen 1553 geborenen Erbauer des neuen Schlosses in Aschaffenburg (errichtet 1606—1614) handelt es sich, der von 1604—1626 den Mainzer Erzbischofstuhl innegehabt hat. Das Relief ist in Aschaffenburg im Schutt über den Kellergewölben des durch Brand zerstörten Kapuzinerklosters gefunden worden, hat also wohl, vielleicht in Verbindung mit ähnlichen Reliefs, möglicherweise anderer Fürsten, zum Schmuck der Wände gedient. Gern würde man eine Tätigkeit Vests auch für das Schloß annehmen, ohne daß man bei der weitgehenden Zerstörung der inneren Einrichtung etwas feststellen könnte. Eine Tätigkeit käme besonders für Kachelöfen in Betracht: wir wissen zwar nur von einer Ausstattung mit Kaminen[4]), doch ist das Vorhandensein auch von Öfen wohl sicher

(1) Abb. bei Eber, S. 70 und 68. (2) a. a. O., S. 71.

(3) Georg Ridinger: Architectur des Maintzischen Churfürstlichen neuen Schlossbawes ... zu Aschaffenburg. Maintz 1616.

(4) Schulze-Colbitz: Das Schloß zu Aschaffenburg. Straßburg 1905 (Studien z. deutschen Kunstgesch., H. 65), S. 105.

Digitized by Google

anzunehmen. Weiter könnte man bei der reichen Stuckarbeit besonders in dem oberen großen Saal mit den Darstellungen aus der Kaisergeschichte an Vest denken, wenn diese nicht wahrscheinlich erst aus einer späteren Zeit stammten — als Vest nicht mehr lebte. Insbesondere gilt dies von der Darstellung der Krönung des Kaisers Matthias, bei der Schweikard eine wichtige Rolle spielte. Eher wäre bei den Stuckaturen im Westflügel des Erdgeschosses (erbaut 1607—1608) an Vest zu denken, wo die jetzt zu kleinen Kammern umgebildete Tafelstube für die Beamten noch ruinierte Stuckgewölbe zeigt[1]).

Jedenfalls ist das Medaillon als das zweite bisher bekannte bezeichnete Werk des Künstlers besonders interessant; die Bezeichnung ähnelt in ihrer Ausführlichkeit durchaus derjenigen, die auch andere Mitglieder der Familie auf ihren Werken anzubringen lieben. So der Nürnberger Bruder Georg auf seinen Kacheln, so Caspar Vest auf jenen kleinen Plaketten mit Mars und Venus[2]), die wie die Fides aus weißem, gebranntem Ton hergestellt sind und eine bisher noch nicht mit Sicherheit gedeutete Bezeichnung tragen.

Dem Gegenstand nach gehört das Rundmedaillon des Georg Vest mit dem Wappen der Gugel, gleichfalls aus weißem Ton und im Germanischen Museum, hierher (Dm. 8,5 cm)[3]).

Durch die Angabe „von Frankfurt" auf unserem Stück werden wir nun auch bezüglich der Lebensverhältnisse des Joh. Vest weitergeführt. War man über diese doch völlig im unklaren; man wußte nicht, ob er in Nürnberg, in Creussen oder sonstwo tätig gewesen. Nach der Inschrift auf der „Fides" können wir ja nun jetzt mit Bestimmtheit sagen, daß er 1599 in Nürnberg bei W. Leupold gearbeitet hat. Aber auch über die spätere Zeit und die Dauer seines Lebens, über die man völlig im Dunkeln tappte, können wir jetzt Entscheidendes beibringen.

Im Bürgerbuch der Stadt Frankfurt (Stadtarchiv), Bd. VII, S. 295, findet sich nämlich der folgende Eintrag:

„Johann Vest von Creussen Haffner und Possirer ist frembdt zum Burger angenommen worden, juravit den 8. January, A° 1605, dt ooo.

Und demnach ermelter Johann Vest ein kunstreicher Possirer (wie ßein ubergebene Probstückh außgewiesen) Als haben bede Herrn Burgermeister ime das Burgerrecht allerdings ex gratia nachgelassen."

Also Johannes Vest von Creussen ist ganz zu Anfang des Jahres 1605 Frankfurter Bürger geworden und offenbar mit Auszeichnung hier aufgenommen; das geht daraus hervor, daß ihm das Bürgerrecht ohne die übliche Gebühr gewährt worden ist.

Nicht genug damit. Wir besitzen auch die Supplikation, in der Vest an der Hand längerer Darlegungen um die Gewährung des Bürgerrechts vorstellig wird.

„Neben erpietunge meyner ganz willigen und bereyten Dienste fuege E. E. und P. W. ich unterthänigst zue vernehmen, dass Innhalts hierbey gefügter Uhrkunde Ich nicht allein das Haffner Handwerkh, sondern auch dass Possiren unnd darzu dienstliche Formschneiden erlernnet und inn solche Uebung gepracht, dass damit (ohne Ruhm zu melden) vielen Leuthen, hohen und niederen Standes nicht wenigers auch den Meystern des Hafner Handwerkhs allhier zu ihrem Nutz und wohlgefallen gedienet werden, Dieweill dann mit meiner wohlgeübten Kunst und nuzlichen Arbeyt Ich nuhn biss inn dass zehende Jaar alhie bekant unnd vermittelst der-

(1) Schulze-Colbitz, a. a. O., S. 100.
(2) Josephi, Katalog der Werke plastischer Kunst (im German. Nationalmuseum) 1910, Nr. 117—118.
(3) Ebd. Nr. 116.

Digitized by Google

selben und göttlicher Hilfe mich inn Ehren zu ernehren weiss und in dieser löblichen und weythberümbten des Heyligen Römischen Reichs Statt Frankfurth unter E. E. und P. W. Schutz und Schirmb haussliches niderzulassen ein besondere Begierde trage, alss gelangt an E. E. unndt P. W. mein unterthänig dienstlich unnd seer vleissige Pitte, Sie wöllen zu ihrem Burger mich grossgünstig auff unndt annehmen, will ich Ein Hundertt Gülden mit meyner Vaust verdients bars geldts alhier anwenden, die schuldige gebürn zu unterthänigem Dank entrichten, auch mit der Zeyt an eine solche Personn durch Gotes gnade unnd ehrlicher Leuthe Beförderunge verheyrathen

Johannes Vest, vonn Kreussen Brandenburgischen fürstenthumbs Häffner und Possirer".

Er hebt also besonders hervor, daß er nicht nur das Häfnerhandwerk, sondern auch das Bossieren und Formschneiden gelernt hat, mithin selbst entwerfender und modellierender Künstler ist.

Weiter ergibt sich, daß er seit wenigstens 1596, also seit seinem 21. Jahre, in Frankfurt „bekannt" ist. Er muß also mehrfach, besonders vielleicht in Meßzeiten, hier anwesend gewesen sein und mit Frankurtern in geschäftlichen Beziehungen gestanden haben[1]). Gewiß war damals hier kein Überfluß an eigentlich schöpferischen Kräften in der Keramik; dafür spricht einmal der Umstand, daß er besonders hervorhebt, auch den Meistern des Häfnerhandwerkes in Frankfurt werde es vorteilhaft sein, wenn er sich seßhaft mache, und dann die gebührenfreie Erteilung des Bürgerrechts durch den Rat der Stadt. Das Anerbieten, sich dessen Erwerbung hundert Gulden kosten zu lassen, wurde nicht angenommen.

Auch die Absicht, sich in Frankfurt zu verheiraten, hat er verwirklicht; vorläufig kennen wir allerdings nur den Vornamen der Frau: Margarete, und zwar erfahren wir ihn aus einem vom 17. Juli 1612 datierten Aktenstück. Dort wird nämlich erwähnt „Margretha, weiland Johann Festen S. Wittib itzo Philips Hartlins Haußfraw"[2]). An diesem Termin war also Johann Vest bereits verstorben, — allerdings noch nicht lange Zeit vorher. Denn es ist ein vom Jahre 1612 stammendes Testament oder ein Inventar seines Besitzes im Stadtarchiv vorhanden gewesen. Leider fehlen die Testamente selbst aus einer ganzen Reihe von Jahren, unter denen sich auch das Jahr 1612 befindet. Nur in einem Index sind die Namen der Erblasser, darunter auch des Johannes Vest, erhalten. Es ergibt sich schon danach, daß dieser von Januar 1605 bis etwa zum Anfang des Jahres 1612 in Frankfurt Bürger gewesen ist und hier gewohnt hat. Und im Totenbuch des Frankfurter Standesamts ist endlich unter Sonntag, 6. Oktober 1611 „Johann Vest, Bossirer und Hafner B." als verstorben erwähnt[3]).

(1) Ein Dr. Johann Vest, Kammergerichtsprokurator-Fiskal, wird von Kaiser Rudolf II. am 23. März 1579 mit der „Inquisition der Drucker und Buchläden der bevorstehenden Messe" in Frankfurt beauftragt: sein Name begegnet noch 1596 in der gleichen Angelegenheit (Stadtarchiv, Zensurakten Nr. 27), und erst 1606, endgültig 1608, wird ein anderer Bücherkommissarius, Dr. Valentin Leucht, ernannt. Ob hier, wenn vielleicht auch weiter zurückliegende verwandtschaftliche Beziehungen zu der Töpferfamilie vorliegen, die ja, wie erwähnt, aus Österreich stammte und in späteren Mitgliedern wieder dorthin auswanderte, wissen wir nicht.

(2) Insatzbuch Stadtarchiv, Tom. XVI, S. 236. Dieser Hartlin ist nicht etwa auch Häfner gewesen. Er wird in dem Register des Bürgerbuches als „Kramer" bezeichnet; er war in Worms Bürger gewesen, aber in Frankfurt geboren, und erlangte hier am 28. April 1612 als „Filius Civis" das Bürgerrecht.

(3) Als Kinder Vests werden im Geburtsregister des Standesamts Anna Catharina (geb. 5. Juli 1607), Catharina (geb. 25. Juli 1608) und Johann Philipp (geb. 13. Dez. 1610) namhaft gemacht. Letzterer ist als Frankfurter Bürger später nicht nachzuweisen.

Digitized by Google

Daß Vest in gewissem Sinne eine Ausnahmestellung eingenommen haben muß, geht noch aus etwas anderem hervor. Am 14. Dezember 1615 wurde nämlich Christian Steffan aus Langla „frembd zum Burger angenommen", und in der gleichfalls noch erhaltenen Supplikation nennt er sich den einzigen Bossierer in Frankfurt. Es ist derselbe Mann, dem mit großer Wahrscheinlichkeit die Stuckdecke im „Fürsteneckzimmer" (jetzt im Frankfurter Kunstgewerbemuseum) zugeschrieben ist[1]). Die Lücke, die der Tod des Johann Vest gelassen hatte, scheint also erst durch die Niederlassung von Steffan einigermaßen ausgefüllt worden zu sein.

Daß Vest auch sein Handwerk hierselbst betrieben, nicht etwa nur als Kaufmann mit fertiger Ware gehandelt hat, ergibt sich mit voller Deutlichkeit daraus, daß seine Witwe in dem vorhin erwähnten Aktenstück von „zwo ererbten Brennhütt" in Sachsenhausen spricht. In Sachsenhausen waren die sämtlichen Häfner ansässig, die in dem ersten erhaltenen Aktenstück zur Geschichte der Frankfurter Häfnerzunft (1602) erwähnt sind[2]). Sie wohnten dort in dem nach ihnen genannten „Töpfergäßchen", das früher „Zu den Brennöfen" hieß. Es ergibt sich daraus, daß die Töpfer dort ihre Öfen hatten[3]), und aus dem erwähnten Aktenstück geht hervor, daß die Vestschen Brennhütten „am Schaumaintor", auf der einen Seite Hans Eichorn, gleichfalls Häfner, und auf der anderen Seite Georg Schöffler von Zellingen (Bürger seit 7. Juli 1607 durch Heirat mit der Witwe des Hafners Caspar Schmidt) zu Nachbarn hatten[4]).

Und es scheint fast, als ob wir diesen Brennhütten selbst noch auf die Spur kommen könnten. In dem noch heute erhaltenen letzten Rest der alten Befestigung von Sachsenhausen, dem sog. Ulrichstein, wurde nämlich vor einigen Jahrzehnten (1876) das Vorhandensein eines Töpferbrennofens festgestellt. Im Ulrichstein selbst war ein Fachwerkhaus eingebaut, und die Riegelwände seines oberen Stockwerkes waren ausgemauert mit Kacheln und Formen zu Kacheln, die beim Abbruch zum Vorschein kamen und dem Historischen Museum der Stadt übergeben wurden. Darunter befinden sich eine Reihe von Stücken, die, wie wir noch sehen werden, zu Joh. Vest in nächster Beziehung stehen. Der Schluß ist gewiß nicht zu kühn, daß wir hier oder in nächster Nähe die Werkstatt Vests zu suchen haben werden.

II.

Die Feststellung, daß Johannes Vest in Frankfurt gelebt und gearbeitet hat, ist wichtig auch deswegen, weil damit eine Reihe von Schwierigkeiten sich löst, die der Forschung bisher zu schaffen gemacht haben. Schon längst war aufgefallen, daß sich in und um Frankfurt in ziemlich großer Anzahl Ofenkacheln und ganze Kachelöfen finden, die auf Beziehungen zu Nürnberg hinzuweisen schienen[5]). Besonders kommen hier in Betracht zwei jetzt im Goethehaus befindliche große Kachelöfen.

Im Erdgeschoß des Goethehauses[6]), in der sogenannten „blauen Stube" befindet

(1) Wolff, Jung und Hülsen: Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M., Lief. 5, S. 27. Rob. Schmidt: Das Fürsteneckszimmer. Frankfurt a. M., 1919. (Sonderheft des Kunstgewerbe-Museums).

(2) O. Lauffer: Der Kachelofen in Frankfurt. In Festschrift z. Feier des 25jähr. Bestehens d. Städt. Hist. Museums zu Frankfurt a. M. 1903, S. 127.

(3) O. Cornill in den Mitteilungen d. Vereins f. Gesch. und Altertumskunde V (1879), 468 f.

(4) Eichorn und Schmidt schon 1602 erwähnt; Lauffer, a. a. O., S. 115.

(5) Lauffer, a. a. O., S. 130f.

(6) Daß im Goethehaus zwei solche Öfen vorhanden sind, muß besonders betont werden, weil in der Literatur nur von einem die Rede ist. Zuerst hat C. v. Drach einen solchen erwähnt (Kunstgewerbe-

Digitized by Google

sich ein aus dem Senckenbergschen Stiftungshause stammender Kachelofen mit einem Feuerkasten aus Eisenplatten, während der Aufsatz aus schwarzen, unglasierten Tonkacheln besteht. Es sind fünf vollständige Kacheln, während eine sechste bereits halb in der Wand steckt. Die Rahmen sind überall gleich und enthalten oben, getrennt durch ein von zwei Löwen flankiertes Maskeron, die Gestalten der Gerechtigkeit und der Klugheit, unten der Mäßigung und der Stärke; an den Seiten je einen Gewappneten. Die Mittelbilder sind zum Teil der bereits genannten Serie der vier Elemente entnommen, von denen „Aër" und „Aqua" vertreten sind, letztere einmal, erstere zweimal (nur zum Teil erhalten). Nicht zugehörig ist eine dreimal wiederholte schreitende Gestalt der Justitia, in der Linken die Wage, in der Rechten das aufgerichtete Schwert. (Der Einfachheit werden wir diesen als Goethehaus-Ofen I bezeichnen.)

Goethehaus-Ofen Nr. II im ersten Stock, dem sogenanten „Musikzimmer", enthält gleichfalls über einem eisernen Feuerkasten fünf Kacheln, die der Serie der Elemente entnommen sind. Und zwar sind es hier Aër, Ignis und zweimal Terra, zu denen an der Schmalseite noch die Figur einer Athena, also wohl der Weisheit, kommt, die in der Linken eine Lanze, in der Rechten einen maskenverzierten Schild trägt. Der Rahmen enthält oben ein jüngstes Gericht, zu den Seiten in einem von vier Säulen getragenen Gehäuse die Figuren des Petrus und des Judas. In einer von Seepferden begleiteten Kartusche des Sockels steht jedesmal der Name VEST.

Dieser Sockel des Aufsatzes enthält viermal die gleiche Darstellung: in der Mitte eine sitzende Justitia, links eine stehende Frau mit langem Kreuz in der Rechten, einem Buch und hängenden Schlüsseln in der Linken; rechts eine Frau mit Füllhorn in der Linken und einem Schwert in der Rechten.

So ist also in den zwei Öfen zusammen die Serie der Elemente vollständig vertreten.

Die Eckkacheln der Öfen sind beidemal gleich und zeigen eine Herme mit prachtvollem Widderkopf.

Beide Öfen sind offenbar eng mit Frankfurt verbunden; denn von der Figur der Justitia des Ofens I wie von der Athena des Ofens II befinden sich die Modelle; im Historischen Museum (Abb. 3, 4, Sachsenhäuser Kachelfund).

Auch die Kacheln der Elemente selbst sind in unserer Gegend mehrfach vertreten: die vollständige Reihe, die aus einem Bauernhaus in der Nähe von Gießen stammt, findet sich in den Sammlungen des hessischen Geschichtsvereins zu Marburg[1]), die Terra allein in den Sammlungen des Altertumsvereins zu Mainz und im Besitz von Sanitätsrat Dr. Großmann-Frankfurt.

Außerdem aber treffen wir mehrfach die Formen von Bild und Rahmen in getrennter Benutzung; der Rahmen der Justitia des Goethehausofens I begegnet im Darmstädter Museum mit einer prachtvoll bewegten Judith als Füllung, aus Roßdorf bei Darmstadt stammend. Die Figur des Ignis ist in Steinbach bei Michelstadt zutage gekommen, die Terra findet sich in einem reichen Rahmen mit vielen Figuren: Caritas, Veritas, Justitia, Temperantia, Fortitudo u. a. m. im Darmstädter Landesmuseum. Dieser Rahmen selbst ist dort noch einmal vorhanden mit einem anderen Mittelstück (Vase und Lilie).

blatt III (1887), S. 131 mit Abb., danach hat ihn Lauffer, a. a. O., S. 119 und 134 besprochen und Drachs Angaben zum Teil verbessert, aber nur den zweiten Ofen (im Erdgeschoß) gesehen. Die verschiedenen Angaben der beiden Forscher beziehen sich also auf zwei verschiedene Öfen; die Polemik des einen gegen den anderen ist daher gegenstandslos.

(1) Abbildung bei Drach, a. a. O.

Digitized by Google

Die Figur der Terra selbst begegnet auch auf einem Kachelbruchstück des Frankfurter Historischen Museums, dem unten angefügt ist das Medaillonporträt eines Mannes, dessen Umschrift wohl zu lesen ist: Hans Burck von Guntzenhausen Aetat . . . Dieselbe Kachel begegnet in den Sammlungen des Mainzer Altertumsvereins und hier ist auch die Umrahmung erhalten; zu den Seiten je eine Karyatide, im Gebälk zwei Frauen; die links mit Bogen und Totenkopf, die rechts mit Palme und Schwert.

Diese Figur der „Terra" ist nun nahe verwandt mit der „Venus Marina", die Athena und Justitia andererseits verwandt mit der Fides, die von Joh. Vest mit 1599 inschriftlich bezeichnet war. Damit ist die Wahrscheinlichkeit gegeben, daß die ganze Folge des Goethehaus-Ofens auf Joh. Vest zurückgeht. Damit ist dann wohl auch die von C. v. Drach mit Zähigkeit gegen Nordhoff verfochtene Autorschaft Anton Eisenhoits für die Serie der Elemente endgültig erledigt. Die Figur des Aër ist bei einem im Dresdener Kunstgewerbemuseum befindlichen Exemplar, das damals als einziges bekannt war, eingefügt in einen Rahmen, der deutlich die Bezeichnung VEST trägt. Schon daraufhin vermutete Lauffer die Auorschaft eines Vest für die ganze Serie; auch die Figur des Aër und Ignis am Goethehaus-Ofen II trägt die Bezeichnung Vest[1]).

So dürfen wir weitergehend vermuten, daß diese Serie nicht von Nürnberg aus importiert, sondern in Frankfurt und von Joh. Vest selbst angefertigt worden ist. Daraus würde sich in ungezwungenster Weise die verhältnismäßig große Häufigkeit hres Vorkommens gerade in der Frankfurter Gegend erklären.

Es wurde erwähnt, daß Nürnberger Kacheln mit der Allegorie des Tages und der Nacht bereits für Joh. Vest in Anspruch genommen worden sind. Der Rahmen vom „Tag" enthält nun in dem von vier Karyatiden gestützten Gebälk die Gestalten der fünf Sinne, die teils stehend, teils lagernd erscheinen[2]). Dieser Rahmen begegnet auch in den Sammlungen des Historischen Museums mit der Figur einer klugen Jungfrau als Mittelbild (Abb. 14); dieses Mittelbild seinerseits kehrt in zwei anderen Kacheln derselben Sammlung wieder, bei denen aber der Rahmen einfacher gestaltet ist (Lauffer, Abb. 14); hier sind die fünf Sinne auf dem Gebälk, zu den Seiten als Karyatiden und auf dem Sockel verteilt. Diese selbe Umrahmung findet sich noch einmal bei einer aus Gelnhausen stammenden Kachel mit einer figurenreichen Salbung Davids als Mittelbild (Abb. 15); dieselbe Kachel befindet sich im Frankfurter Kunstgewerbemuseum. Dem ganzen Charakter der Arbeit nach dürfen wir auch diesen Rahmen samt den Mittelbildern für Joh. Vest in Anspruch nehmen; nur bezüglich der Salbung Davids kann man zweifelhaft sein.

Der „Tag" findet sich mit einer anderen Umrahmung auch auf einem Ofen der Burg zu Nürnberg: im Gebälk sitzen die zwei Figuren von Frühling und Sommer,

(1) Auf die Frage der Autorschaft der vier Stiche von 1586 (Bartsch III, S. 100, 101), die deutlich die Vorlage für die Kacheln gebildet haben, und die Nordhoff für H. Goltzius in Anspruch nahm (Bonner Jahrb., H. LXXXIV, 1887, S. 169), während v. Drach sie Goltzius absprach und die Blätter mit Aër und Terra für Eisenhoitsche Arbeiten hielt (Kunstgewerbeblatt, a. a. O.), können wir hier nicht näher eingehen. Dadurch wird aber natürlich die Frage nach der Originalität der Erfindung des Joh. Vest, ebenso die nach der Abgrenzung der Werke der verschiedenen Mitglieder der Familie Vest stark berührt. Daß Goltzsche Stiche ausgiebige Verwendung im Kunstgewerbe, besonders von seiten der Delfter Fayence-Manufaktur, hauptsächlich für Ofenkacheln (Signifer, Römerhelden) gefunden haben, ist bekannt. Vgl. O. Hirschmann, Meister der Graphik VII, S. 145.

(2) Abb. bei Eber, S. 68. Lauffer, Abb. 15.

Digitized by Google

an den Seiten erscheinen vor den Pilastern die Gestalten von Herbst und Winter[1]). Ebenso begegnet dieser Rahmen mit den Jahreszeiten bei der Kachel der „Nacht" in der Sammlung Walcher[2]) und im Germanischen Museum, und weiter bei den Kacheln der Terra (Abb. 18) und Aqua im Germanischen Museum, dem Ignis auf der Nürnberger Burg[3]) und einer großen Kachel mit dem Autumnus ebendort (der Autumnus kehrt noch einmal wieder im Bayrischen Gewerbemuseum ebendort). Besonders der Frühling und Sommer (oben über dem Bogen) zeigt wieder die energische plastische Behandlung, das Abbiegen der Gelenke, wie wir es bei der Fides-Figur fanden.

In den Kreis dieser Arbeiten gehören nun auch eine Anzahl einzelner Kacheln hauptsächlich des Frankfurter Historischen Museums, deren Verwendung an Öfen gewiß gelegentlich noch nachgewiesen werden kann. In sehr enger Verbindung zu der Justitia und der Athena steht eine Kachelform mit der Figur der „Sterc", die, stehend, mit der Linken einen oben abbrechenden Säulenstamm umfaßt, die Rechte dagegen in ein auf kanneliertem Rundsockel brennendes Feuer hält (Abb. 6[4]). Auch hier erscheinen sehr kräftig Nase und Lippen, die tief ausgebohrten Augen, deren oberes Lid pathetisch ausgebaucht ist, und deren Jochbein unmittelbar an die Nase ansetzt. Das Haar liegt oben enger an; wo es sich von dem nach links geneigten und dadurch betont empfindungsvoll wirkenden Kopfe löst, flutet es in langen Wellen herab. Die rechte Hand ist in rechtem Winkel abgespreizt, die Knöchel der Linken sind durch Lochvertiefungen bezeichnet. Der Körper ist fast vollrund aufgesetzt; das linke Bein ist bis über das Knie nackt; weit flattert das Gewand nach hinten[5]). Selbst in dem aufsteigenden Rauch spricht sich ein plastisch eigenwilliges Empfinden aus. Fast in allen Einzelheiten stimmt die Figur mit der Justitia und der Athena überein, und ähnliches gilt auch von einer Kachel mit der prachtvollen sitzenden Figur der Temperantia als Mittelbild (Abb. 7) mit ihrem kräftigen Gesichtstypus, ihrer energischen Modellierung etwa besonders des Knies, mit der Betonung der Gelenke, des Ansatzes der Arme, der flatternden durchsichtigen Gewandung usw. Das Haar wird von einer Perlenkette durchzogen und die Mitte durch ein Schmuckstück bezeichnet.

Zu dem Sachsenhäuser Kachelfund gehören auch zwei Hohlformen mit halbkreisförmigem Abschluß, durchschnittlich 16 × 25 cm, messend, von denen die eine Arion mit der Leier darstellt (Abb. 8). Auch er hat, wie etwa die Terra und andere Vestsche Figuren den einen Fuß hochgestellt, wie er auf und über allerhand vielseitig und charakteristisch dargestelltem Meergetier seine Leier schlagend hoch aufgerichtet steht. Der Zusammenhang mit der Venus Marina ist deutlich. Die Inschrift „Das Waser. Das zweit." zeigt, daß das Stück wohl zu einer Serie der vier Elemente gehört hat; ebenso wie die zweite Hohlform: auf einer geflügelten Kugel über stark bewegten Wellen steht eine fast nackte Frauenfigur, die

(1) Röper-Bösch: Sammlung von Öfen in allen Stilarten vom 16. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. 1895, Tafel 27.

(2) Walcher, a. a. O., Abb. 42.

(3) Röper-Bösch, a. a. O.

(4) Sachsenhäuser Kachelfund.

(5) Die Vorliebe für flatternde Gewänder und für Entblößung des einen Beins bis über das Knie hinauf findet sich in ganz ähnlicher Weise schon an österreichischen Kacheln um 1550, die mit dem von Walcher frageweise als „Hans Vest" aufgelösten Monogramm H V bezeichnet sind (Walcher, a. a. O., S. 102, Abb. 38—39. Vgl. dieselbe Zeitschr. 12, S. 356). Diese Deutung würde von der stilistischen Seite her eine Bekräftigung erfahren, wenn man annehmen könnte, daß diese Stileigentümlichkeiten von jüngeren Mitgliedern der Familie aufgenommen und weiterverwendet wurden.

Digitized by Google

10. Joseph.

11. Caritas. Holz.

12. Joseph. Kunstgewerbemuseum.

13. Martyrium der hl. Agnes.

Digitized by Google

Digitized by Google

14. Kluge Jungfrau.

15. Salbung Davids.

16. Der verlorene Sohn.

17. Monat Juli.

Zu: KARL SIMON, JOHANNES VEST V. CREUßEN IN FRANKFURT A. M.

Digitized by Google

Digitized by Google

18. Terra. German. Museum.

19. Monat Mai. German. Museum.

20. Tobias, seinem Vater einen Erschlagenen zeigend.

21. Tobias, den bösen Geist vertreibend.

Digitized by Google

Digitized by Google

mit den Händen die Enden eines gebauschten Segels faßt — also wohl eine Personifikation der Luft (Abb. 9). Die Stellung der Beine entspricht genau der bei der Athena: das eine straff durchgedrückt, das andere in leichterer Stellung dicht daneben vorgestreckt. Vielleicht gelingt es danach, auch die noch fehlenden zwei Elemente aufzufinden.

Einem ganz anderen Zusammenhange angehörend, durch gleiche Form und Maße aber den beiden vorigen Hohlformen nahe verbunden ist eine weitere Model aus dem Sachsenhäuser Kachelfund, die die lebendig bewegte Szene des Verkaufs Josephs darstellt.

Hält es hier schwerer, in den lahmeren Bewegungen und der flaueren Modellierung spezifisch Vestsche Züge mit Bestimmtheit festzustellen, so treten diese in einem Martyrium der hl. Agnes (Kachel, halbrund geschlossen) sehr deutlich wieder hervor: in den weit ausgreifenden und differenzierten Bewegungen, den Gesichtstypen, in der Gewand- und Körperbehandlung (Abb. 13[1])). Unverkennbar tritt diese Beziehung hervor auch in einem leider nur als Bruchstück erhaltenen Rahmen, wo in der linken oberen Ecke ein jugendlicher Mandolinenspieler erscheint, rechts unten ein Cello spielender Engel; im Sockel zu den Seiten eines kräftig bewegten Ornaments mit einem Maskaron als Mittelstück zwei musizierende Putten. Die Höhe muß etwa 65 cm betragen haben, die Breite 38 cm. Auch das Bruchstück des Mittelstücks einer Kachel gehört in diesen Zusammenhang, wo ein musizierender Putto neben einer den rechten Fuß weit zur Seite setzenden Frauenfigur erscheint.

In Zusammenhang mit ihr steht wohl die Form für eine Kachel, wo ebenfalls ein Putto neben einer in verlornem Profil gegebenen flötespielenden Frau zu sehen ist. Die Modellierung läßt allerdings die Straffheit Joh. Vests vermissen.

Vestschen Charakter trägt auch ein zweimal vorkommender Rahmen, der zu den Seiten zwischen zwei Halbsäulen je eine Figur, oben im Gebälk stehende, sitzende und liegende Musizierende zeigt. Die Geigerin rechts trägt mitten im Haar ein Schmuckstück, wie wir es bei Vest öfters fanden. Im Ornament tritt ein barocker Zug stärker hervor, etwa wie ein gehörnter Teufel aus dem sehr plastisch gegebenen Rollwerk hervorkommt. In zartem Relief erscheinen unten zwischen Blattornament Hirsch und Reh gegeneinander gestellt. Die mittlere Darstellung enthält einmal den verlorenen Sohn (Abb. 16), die Säue hütend, das andere Mal — hier ist der Abschluß des Rundbogens nicht offen, sondern mit einer Puttendarstellung gefüllt — David und Goliath[2]). Nur in der letzteren kann man unmittelbar Vestsche Stilelemente feststellen, doch verlangt ja eine in landschaftlicher Szenerie sich abspielende Darstellung in kleineren Dimensionen eine andere Behandlungsart als isolierte Figuren, so daß man vielleicht auch beide Mittelbilder dem Vestschen Oeuvre zuweisen kann.

Ähnlichen Charakter trägt auch eine große Kachel mit figürlicher Darstellung: hinter einem sitzenden Feldherrn eine Frau mit zwei Garben, über ihrem Haupte eine Sichel schwingend. Über ihnen das Sternzeichen des Löwen, rechts des Schützen, also eine Darstellung des Monats Juli (Abb. 17). Es existieren davon zwei Exemplare, das eine unglasiert und graphitiert, die andere, sehr viel schärfer in der Form, mit grüner dünnflüssiger Glasur.

Derselbe Rahmen (im Gebälk ein Engelsköpfchen zwischen zwei sitzenden Engeln; zu den Seiten je eine Satyrherme) begegnet mit einem anderen Mittelstück, dem ausgezeichneten Medaillonporträt von Kaiser Rudolph II. in Dreiviertelansicht[3]).

(1) Sachsenhäuser Kachelfund. (2) Lauffer, a. a. O., Abb. 12. (3) Abbildung bei Eber, S. 53.

Digitized by Google

Ein ganz ähnliches kommt an dem Kaiserofen auf der Burg zu Nürnberg vor, so daß auch hier wieder eine Beziehung zu der Werkstatt der Vest auch äußerlich hervortritt.

Andrerseits begegnet der gleiche Rahmen wieder an einer Kachel in Nürnberg, Germanisches Museum, mit einer figürlichen Darstellung des Monats Mai im Mittelfelde (Abb. 19): auf einem Thron sitzt eine Frau, die in der hoch erhobenen Linken ein größeres Blumenbüschel, in der auf dem linken Oberschenkel ruhenden Rechten einen kleineren Blumenstrauß hält; in dem Haar mit langen herabhängenden Zöpfen Vergißmeinnicht. Zu ihrer Rechten sitzt mit entblößtem Oberkörper ein Mann, der, die Rechte hoch erhebend, sich zu ihr wendet. Darüber und zu den Seiten die Sternbilder der Wage, des Wassermanns und der Zwillinge, also des Monats Mai; auf letzteren bezieht sich jedenfalls die Darstellung.

Behandlungsart und Typen scheinen mir allerdings nicht speziell auf Johannes Vest zu deuten.

Bei verschiedenen Kacheln wurde ein Rahmen erwähnt, wo im Gebälk, an den Seiten und im Sockel eine Darstellung der fünf Sinne begegnet; an letzterer Stelle der Geruch: eine lehnende Frau an einer Blume riechend, zu ihren Füßen ein springender Hund[1]) (Abb. 5). Diese Darstellung kehrt nun in den Sammlungen des Histor. Museums zweimal wieder als Form für eine Leistenkachel (16,8 × 39 cm) mit einer außerordentlich geschmackvollen Umrahmung: zu beiden Seiten ein Jüngling, dessen Unterleib in elegant geschwungenes Blattwerk übergeht. Gesichtstypus und Haarbehandlung weisen Vestsche Züge auf und ebenso die vielseitig differenzierte Bewegung von Arm und Hand. Sehr ähnlich ist nun in den Grundzügen die Umrahmung von drei Leistenkacheln, von denen leider nur zwei vollständig erhalten sind. Die Umrahmung ist stark bereichert durch Engelsköpfchen und eine Art Eierstab, von dem Blumen- und Fruchtgirlanden nach der Seite gehen; und die Jünglingsfiguren sind in ein umfangreiches plastisches Ornament hineingesetzt, in das sie mit dem Arm hinein- und durchgreifen, ähnlich wie an der Goliathkachel der Satyr erscheint. Die querovalen Mittelbilder enthalten Darstellungen aus der Geschichte des Tobias. Die erste (Abb. 20) zeigt den kleinen Tobias, wie er seinen herankommenden Vater auf die Leiche eines erschlagenen Glaubensgenossen aufmerksam macht; im Hintergrunde die Ansicht der Stadt Ninive. Die ganze weitere Geschichte, wie Tobias die Erschlagenen begräbt usw., fehlt — vielleicht sind die Darstellungen anderwärts erhalten —, ein nur bruchstückweise 1841 in einem Frankfurter Hause („zum Kumpen") in einer Mauerspalte zum Vorschein gekommenes Kachelstück scheint die Szene zu zeigen, wie der junge Tobias mit dem Engel Raffael sich verabschiedet; die Mutter Hanna ist allein zu sehen, vom Vater, der offenbar liegt, nur ein Stück Bein und der vor ihm ausgestreckte Hund. Die letzte Darstellung endlich, für die die Hohlform in zwei Exemplaren vorhanden, zeigt das Brautgemach in Rages; im Bett liegt Sara, die Hände faltend; davor steht Tobias, die Fischleber auf die glühenden Kohlen legend. Durch die Türöffnung in einiger Entfernung sieht man den Engel und den bösen Geist Asmodi in Unterhandlung (Abb. 23).

An dem von Walcher für Joh. Vest in Anspruch genommenen Ofen in Schloß Ottenstein sind in Nischen, wie erwähnt, dargestellt die auserwählten Juden: Abraham, Moses, Joseph, David und Johannes der Täufer. Das Modell zum Joseph ist in seinem Besitz und zeigt den Helden in reicher Gewandung nach links gewendet, die Linke eingestemmt; in der Rechten eine siebenfache Kornähre

(1) Sachsenhäuser Kachelfund.
(2) Walcher, Abb. 45.

Digitized by Google

haltend; auf der Erde neben seinem rechten Fuß ein ägyptischer Götzenkopf[1]). Ein ganz ähnliches Modell, nur im Gegensinne und mit geringfügigen Änderungen (z. B. befindet sich rechts am Boden eine Garbe), besitzt aber das Frankfurter Historische Museum (auf der Rückseite freilich bezeichnet: Andreas Diederich) (Abb. 10), während die dem Walcherschen Modell genau entsprechende Kachel das Frankfurter Kunstgewerbemuseum (als Geschenk des Grafen Oriola und in seiner sonstigen Herkunft nicht festgestellt) bewahrt (Abb. 12). Als Gegenstück ist ebendort und mit der gleichen prächtigen grünen dünnen Glasur versehen, ein „Konig Davied" vorhanden, mit wehendem Mantel nach links schreitend und die Harfe spielend. Zu seinen Füßen links ein Tamburin, rechts ein Krug. Die prachtvolle Umrahmung der beiden Kacheln ist identisch mit der der Kacheln aus der Passionsfolge des Georg Vest von 1608[2]).

Der jugendliche David hingegen mit dem gewaltigen Schwert des Goliath in der Rechten, dessen Kopf in der gesenkten Linken, findet sich an einem eisernen Ofen mit hessischer Ursprungsbezeichnung („Nassau-Usingen") im Dresdener Kunstgewerbemuseum in fünfmaliger Ausformung[3]), und dieselbe Kachel begegnet in den Sammlungen des Mainzer Altertumsvereins. Stellung und Behandlung der Figur im einzelnen zeigen nahe Verwandtschaft mit der Terra und anderen Werken des Joh. Vest, so daß wir auch diesen David ihm wohl zuschreiben können.

Der für ihn charakteristische Frauentypus kehrt nun auch wieder auf einem Holzmodell des Historischen Museums, das die in eine Nische geschlossene Figur einer von großem Faltengewoge umgebenen Caritas, von vorn gesehen, mit zwei Kindern, zeigt (0,44 × 0,29 m): ein überaus kräftiger Unterarm, große Hände und Füße; bei letzteren die große Zehe stark abgesetzt, die Knie eng aneinander gedrückt, aber das Spielbein scharf abgesetzt (Abb. 11). Auch dies Modell, das Lauffer dem Ende des 17. Jahrhunderts zuschreibt, entstammt dem Sachsenhäuser Kachelfund. Etwas befremdend scheint in der Tat auf den ersten Blick z. B. der in der Nische als Hintergrundsdekoration verwendete große geraffte Vorhang, indessen seine Anordnung ist doch noch recht streng. Dasselbe Motiv, wenn auch im einzelnen anders, begegnet mehrfach bei der von Georg Vest, also aus derselben Zeit herrührenden Folge der fünf Sinne (Walcher, Abb. 56—57. Auditus, Tactus).

Schließlich scheint sich auch noch eine Brücke schlagen zu lassen zu scheinbar gänzlich anders gearteten Werken, nämlich zu einigen Stuckdecken in Frankfurt, auf die wenigstens kurz hingewiesen sei. Die prächtige Decke in dem Renaissancehause zur goldenen Waage ist unter ihnen die bekannteste[4]). Sie enthält in der Mitte zwei größere Szenen, die der Geschichte Abrahams entnommen sind, mit Rücksicht — worauf bisher noch nicht hingewiesen worden ist — auf den Namen des Erbauers des Hauses, Abraham Hammer. In den Ecken der Decke liegt je ein hochovales Feld mit Darstellungen aus der Geschichte des Tobias. Eine unmittelbar schlagende Übereinstimmung mit zweifellos Vestschen Werken läßt sich freilich kaum feststellen, doch findet sich auch hier die Betonung der Gelenke, die kurzen Unterarme mit den sehr kräftigen Händen, die Entblößung der Schenkel, die vorzügliche Durchbildung im einzelnen. Der bärtige Abraham erinnert an den Samuel der Salbung (Abb. 15) und der alte Tobias an die gleiche Figur auf der schönen Leistenkachel (Abb. 20); der Engel Raffael mit seiner langen Nase an

(1) Sachsenhäuser Kachelfund. Rückseite bezeichnet: Heinrich Ludwig Schäffer 1719,
(2) Walcher, Abb. 49—51. (3) Kunstgewerbeblatt III, 1888, S. 4 (K. Berling).
(4) Vgl. Wolff und Jung, a. a. O.

Digitized by Google

denselben auf der gleichen Kachel. Die Erzählung ist ausgezeichnet verdeutlicht und psychologisch tief gefaßt. Vorzüglich sind die jeder Szene beigegebenen und im Mittel- und Hintergrunde erscheinenden Nebenszenen, die das Vor- oder Nachher schildern. Scharf und deutlich heben sich die in kleinen Figuren gegebenen Geschehnisse von dem Grunde ab, ähnlich wie auf der Leistenkachel Raffael und der Geist Asmodi (Abb. 21); nur die Silhouette, der Körper als mimischer Apparat spricht. Meisterhaft die Raumausnutzung und die Handhabung der Gebäudekulissen[1]). Sehr ausgeprägt der ornamentale Teil; ein ganzes Gittersystem von Rollwerk, durchgesteckt und aufgenagelt, ist da ausgespannt, in das Früchte, Musikinstrumente, Vögel und Tiere aller Art, Engelsköpfchen und Putten mit hineinverwebt sind, wie sie in gleichzeitigen Buchillustrationen (z. B. den Deorum dearumque capita des Franciscus Sweertius, Antwerpen 1602) sich finden. Auch auf unseren Kacheln kommt das Rollwerk in ähnlicher Weise vor (vgl. etwa Abb. 18). Eine urkundlich genaue Datierung des Hauses ist bisher leider nicht möglich gewesen, so daß danach nicht einmal die Frage beantwortet werden kann, ob Joh. Vest die Fertigstellung des Hauses noch erlebt hat. Sehr viel eher zeigen zwei weitere Stuckdecken den Zusammenhang mit Vestschem Stile oder wenigstens seinen Nachklang; einmal die im Hause Kälbergasse 4, das 1898 abgebrochen worden ist. Photographien danach zeigen allegorische Frauenfiguren lehnend und sitzend, die Beine übereinander geschlagen, an einer Frucht riechend, eine Mandoline stimmend, mit einem Spiegel; Putten mit einem Hahn auf der Hand usw. Das Figürliche erinnert unmittelbar an Joh. Vest, weniger das Ornamentale. Die zweite Stuckdecke befand sich in dem 1879 abgebrochenen Hause Schäfergasse 15. Erhaltene Photographien danach zeigen figürliche Szenen (u. a. Esther vor Ahasver) mit weit ausgreifenden Bewegungen vor Straßenprospekten mit großer Architektur. Ganz die gleiche Art wird auf einer sehr großen Kachel mit Darstellung des „Tempus“ im Germanischen Museum deutlich, die gewiß auf ein Mitglied der Familie Vest zurückgeht. Allgemein Vestscher Charakter scheint mir hier unmittelbar sich auszusprechen.

Sonst zeigt sich auf der Stuckdecke eine prachtvolle Herme, die in geschwungenes Blattwerk übergeht; Vögel und Putten tummeln sich im Ornament.

In ornamentalem Zusammenhang mit solchen Stuckarbeiten mögen auch etwa einzelne Modeln verschiedener Form stehen; u. a. friesartige mit einem weiblichen Kopf als Mittelstück, der deutlich Vestsche Prägung trägt, und ein in stark gedrücktem Korbbogen schließendes Stück mit einem ähnlichen weiblichen Kopf und zwei Putten.

Ja, solche ornamentalen Teile aus gebranntem Ton scheinen unmittelbar bei Stuckdecken verwendet worden zu sein.

Der genannte Nachfolger Vests, Chr. Steffan[2]), zeigt in den von ihm signierten Wappen des Fürsteneckzimmers (s. oben S. 61) ähnliche Elemente, während die Decke doch abweicht.

* * *

In Vorstehendem ist der Versuch gemacht, das Werk des Joh. Vest zu erweitern; das Fundament, auf dem sich die Untersuchung aufzubauen hatte, ist

(1) Wie ich erfahre, werden nächstens von anderer Seite zu einigen der Darstellungen Stiche als Vorlagen nachgewiesen werden.

(2) Mit der rätselhaften Inschrift auf den Tonplättchen des Caspar Vest im German. Museum (Josephi, a. a. O., S. 117—18) wird man ihn kaum in Beziehung bringen können.

Digitized by Google

nicht breit, und mehrere aus einer Wurzel hervorgehende Momente bedrohen die Sicherheit eines darauf aufgeführten Baues: das ist der handwerksmäßige Betrieb dieser Kunst, der einmal die Möglichkeit bietet, Mittelstücke und Rahmen von verschiedenem Charakter, von verschiedenen Künstlern, aus verschiedenen Zeiten zusammenzukoppeln zu einer äußeren Einheit. Dazu kommt in unserem Falle das gleichzeitige Wirken mehrerer Künstler nebeneinander, die schon durch eine ältere Familientradition in gleichen Bahnen ihre Ausbildung und Entwicklung vollzogen haben. Endlich ist zu berücksichtigen ein sehr gleichförmiger Zeitstil, in dem eine Individualität sich vorerst selten schnell feststellen läßt, und das unmittelbare Benutzen von Vorlagen für Komposition und Ornamentik, die sämtliche Elemente schon enthalten können; in Buchschmuck, Stich und Ornamentstich liegt damals schon ein ungeheurer Vorrat von weit verbreiteten Vorlagen bereit, der dann nur für die Kachelsprache in Relief übertragen zu werden braucht. Freilich kann dies in verschiedener Weise geschehen, und schon dabei kann ein größeres oder geringeres künstlerisches Vermögen sich zeigen. Immerhin wird ein endgültiges Urteil über die künstlerische Leistung, zu der doch auch die Erfindung gehört, erst möglich sein, wenn der Grad der Abhängigkeit oder Unabhängigkeit von Vorlagen einwandfrei ermittelt sein wird. Dazu bedarf es längerer Untersuchungen, die bei dem vielfachen Mangel an Vorarbeiten nicht leicht anzustellen sind. Und ebenso müßte bezüglich des ersten Punktes das gesamte Kachel- und Ofenmaterial dieser Zeit gründlich durchgearbeitet werden. Dann würde sich der Anteil der Familie Vest an der Gesamtproduktion des Kunstgewerbes der Spätrenaissance bzw. des Frühbarock feststellen und beurteilen lassen, und weiter die Frage noch näher beantwortet werden können, welche Rolle jedem einzelnen Mitglied in diesem Kreise zukommt. Insbesondere wird es nötig sein, die Arbeiten der beiden Brüder Johannes und Georg näher voneinander zu sondern. Daß der Einfluß des um elf Jahre älteren Bruders auf den jüngeren nicht gering gewesen sein wird, darf man wohl ohne weiteres voraussetzen.

Digitized by Google

HEINRICH VON DER HOHENMUEL, HUGO VOM THALE UND SEGER BOMBECK, WIRKER IM DIENSTE JOHANN FRIEDRICHS DES GROSSMÜTIGEN / EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER BILDTEPPICHMANUFAKTUREN TORGAU UND WEIMAR

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck

Von H. GÖBEL

Nur wenige deutsche Fürstenhäuser weisen im 16. Jahrhundert einen so außerordentlichen Reichtum an gewirkten Teppichen auf wie Kursachsen. Den ersten Grundstock zu dem prunkvollen Bestand an Textilien legt Friedrich III., der Weise. So führt bereits das Inventarverzeichnis von 1496 nachstehende „Tapezereien" an:

I.

1. 1 gulden debich dorynnen der kayserlich maiestat mit dem kunig und frawenzimmer steht;
2. desgl.: heilige geist oben auf die Dreyfaltigkeit mit Bileam und auf beyden seiten mit vier profeten;
3. desgl.: historia von Canticis des Königs vnd Königin mit ihren Dienern vnd frawen Zimmer. Tota pulchra es am andern ort: Faciens Tua; (?)
4. desgl.: ein lustgarten mit mannen vnd frawen vnd sächsischer v. Churf. Wappen rings umbher;
5. desgl.: ein mit eim turnier;
6. desgl.: mit dem König Salomo m. funf feldern Jungfrawen mit der musica;
7. desgl.: die Krönung des Keysers vom Babst mit ihre Dienern. Goldfarbteppich wullen goldfarb darinnen der Kayser in seiner Kron, darnach ein riesen vnd kunig streit;
8. desgl.: Olberg mit pfengniss Christi vnd Creutztragung mit der Veronica;
9. desgl.: Keyser auf seine stuel vnd zwo frawen chur Im mit vielen jungfrawen;
10. desgl.: Konigin;
11. desgl.: als Imago Misael mit dem Kunig Nabuchadonosor;
12. desgl.: Kindbett einer Konigin.

Es handelt sich hierbei durchgängig um flämische Erzeugnisse. Der Kurfürst erwirbt sie zumeist durch seinen rührigen Agenten Peter Bestolz; auch Johann Munthein kauft in Antwerpen für seinen Fürsten und Herrn die prächtigsten golddurchwirkten Wandbehänge [1]).

Insgesamt bezieht der Kurfürst in den Jahren von 1493—1500 für etwa 1000 Gulden „Tapistrey"; hiervon entfallen allein 800 Gulden auf die Ankäufe der Jahre 1499 und 1500 [2]).

Die nächsten Jahrzehnte bringen kaum einen Zuwachs des kurfürstlichen Besitzes an Textilien. Johann der Beständige, der 1525 seinem weltklugen Bruder folgt, hat wenig Sinn für diesen prunkvollsten Zweig des Kunstgewerbes. Dagegen zeigt sein Sohn und Nachfolger Johann Friedrich der Großmütige einen außerordentlich

(1) Cornelius Gurlitt, Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen. Archivalische Forschungen, Heft II, Dresden 1897.

(2) Dr. R. Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. 1903.

Digitized by Google

starken Hang für Wirkereien in reichster und üppigster Ausführung. Es ist schwer klarzustellen, wer die Liebe für diese farbenfrohe Kunst in das Gemüt des jungen Fürsten pflanzte, eine Liebe, die sich in seinen späteren Lebensjahren fast zur Leidenschaft auswächst. Selbst in den trübsten Tagen seines Lebens, noch während der Brüsseler Gefangenschaft, vergißt Johann Friedrich nie seine Tapetzereien. Es berührt ganz eigen, mit welcher Hingebung der in allen Lebenshoffnungen enttäuschte Fürst sich fast um jeden einzelnen Bildteppich sorgt. Er achtet darauf, daß sie ordnungsmäßig gereinigt, aufgehängt und ausgebessert werden; er sucht bis zuletzt seine flämischen Tapetenwirker, selbst unter schweren geldlichen Opfern an sich zu fesseln — allerdings umsonst.

Wahrscheinlich fand Johann Friedrich der Großmütige die ersten Anregungen, in größerem Maßstabe den Wirkereibetrieb auf heimischem Boden aufzunehmen, durch den kunstsinnigen Grafen Wilhelm von Neuenahr, einem jülischen Vasallen, der in seinem Dienste stand. Zweifellos ist daneben der Einfluß des Hauses Jülich-Cleve, das von jeher eine stark ausgeprägte Vorliebe für reiche Textilien besaß, von wesentlicher Bedeutung gewesen.

Bereits Anfang 1535 gelingt es dem Grafen in Flandern einen tüchtigen Meister anzuwerben, der bereit ist, sich dauernd in Sachsen niederzulassen. Zunächst schießt Wilhelm von Neuenahr die nötigen Geldmittel vor, um die Kosten für die Wirkereistühle — getzeug genannt — und das Wollenmaterial, das Meister Heinrich nach Weimar mitbringt, zu begleichen. Außer diesem Betrag, der sich auf 54 Goldgulden beläuft, und 1535 dem Grafen zurückvergütet wird[1]), erhält Meister Heinrich eine Entschädigung für seine Zureisekosten. Trinitatis 1535 läßt der Kurfürst erstmalig 10 Gulden Sold an „Heinrich tapistreimeister" zur Auszahlung gelangen. Zunächst wird unser Meister dazu verwandt, die von Johann Friedrich durch seinen Antwerpener Faktor Jakob Herrebrot in Flandern bereits 1531 in Auftrag gegebenen reichen Wirkereien, nunmehr — 1536 — sicher über Eisenach nach Torgau zu überführen. Es handelt sich um kostbare Teppiche, wenigstens läßt die von dem Kurfürsten an Herrebrot angewiesene Summe von 619 Gulden 15 gr. darauf schließen. Der Wirker erhält hiervon den Betrag von 500 Gulden; er wird in der Urkunde als Hans freydmer Gerspratz bezeichnet. Ein ähnlich klingender Name ist in dieser Zeitspanne weder unter Brüsseler noch Antwerpener Tapissiers zu finden. Man ist versucht, nicht an einen Wirker, sondern vielmehr an einen Tapisseriemakler der Antwerpener Pant — unter denen sich auch Deutsche befanden — zu denken, wenn nicht ein weiterer Beleg ausdrücklich von dem „tapissereimeister vermoge desselben bekenntnus zu Antorff" spricht.

Der Kurfürst läßt es nicht an eingehenden Anweisungen, die den Transport seiner geliebten Tapezereien betreffen, fehlen. Unter dem 13. Januar 1536 schreibt er dem Schultheißen zu Eisenach: „Wir haben unserm tapistreimeister Hainrichen von der Hohenmuel, schreiben lassen mit bevel, uns etzlich verfertigten tapistereien ane verziehen durch eigene fur hierauff zu bestellen und zuzeschikken und dieselben fürder dir zu überantworten"[2]).

Der Beleg nennt uns zum ersten Male den vollen Namen des seit 1535 tätigen Meisters Heinrich. Zweifellos ist Hohenmuel, Hohenmuhl, Haumuel — die Schreibweise wechselt in den Urkunden ständig — eine der üblichen Verstümmelungen eines flämischen Namens. Wirkerfamilien, wie die Homela, van der Hameyde,

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Bd. 4395.

(2) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. Aa 2979, Bl. 2.

Digitized by Google

van der Mylen begegnen uns häufig in Brüssel, Oudenarde und den sonstigen Wirkerzentren Flanderns.

Merkwürdigerweise wird der endgültige Anstellungsvertrag Meister Heinrichs erst am 19. Januar 1539 ausgestellt[1]).

Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Johann Ernst verpflichten sich, nachdem Heinrich von der Hohenmuel „ain zeitlang vor ainen tapistereimaister und silberknecht gedienet", ihn in dieser Eigenschaft nun lebenslänglich anzustellen. Er ist verpflichtet, den bisherigen Bestand an Wirkereien ordnungsmäßig zu verwalten, außerdem auch auf Wunsch neue Teppiche „nach seinem besten verstand und vermugen und zu dem getreulichsten und vleissigsten zu laisten". Natürlich wird jedes neu gefertigte Stück nach Aufmaß und besonderen Sätzen vergütet. Sofern die Einstellung von Gesellen, d. h. weiterer flämischer Wirker, nötig ist, geschieht dies auf fürstliche Kosten. Als Gehalt bezieht Meister Heinrich jährlich 40 Gulden, ferner erhält er zwei Hofkleider und die üblichen Zuweisungen an Wein und Bier. Dafür hat er außer auf die Tapetzereien auch auf das Silbergeschirr zu achten. Das weitgehendste Entgegenkommen der fürstlichen Vertragsschließer liegt vor allem darin, daß „Hainrichen von der Hohen Mulh das haus an der Elben (in Torgau) gelegen, welchs er itzo gebraucht und innehat" dergestalt verschrieben wird, daß er Zeit seines Lebens die freie Verfügung hierüber besitzt. Nach seinem Ableben steht es dem Kurfürsten frei, der Ehefrau das Haus zu überlassen, oder diese mit 200 Gulden zu entschädigen. Meister Heinrichs Tätigkeit in Weimar scheint sich nur auf einige Monate beschränkt zu haben, er siedelt dann nach Torgau über, wo er in erster Linie an den reichen Teppichen für den Ausbau des Schlosses Hartenfels tätig ist.

Ehe eine eingehendere Würdigung seiner Arbeiten stattfindet, dürfte ein kurzer Hinweis auf die von ihm verwandten Rohmaterialien erforderlich sein. Die Rechnungsbelege des Weimarer Gesamtarchives geben einen fast lückenlosen Aufschluß. Zunächst versucht Meister Heinrich das nötige Gold-, Wollen- und Seidenmaterial an Ort und Stelle, d. h. in Torgau, zu erwerben. Die Ware befriedigt ihn anscheinend nicht, es finden größere Ankäufe von Gold und Silber in Leipzig statt. Es handelt sich um die üblichen dünnen, silbervergoldeten bzw. silbernen flachen Drähte, mit denen der Seidenfaden umsponnen ist. Die Preise werden genau angeführt.

So zahlt unser Wirker 1537 auf dem Leipziger Michelsmarkt:

13	Gulden	für	1	Pfd.	Silberfaden,
16	„	„	1	„	behemisch goldt,
13	„	„	1	„	tuchgoldt,
11½	„	„	1	„	untzengoldt,
2	„ 1 ort	„	1	„	Seide.

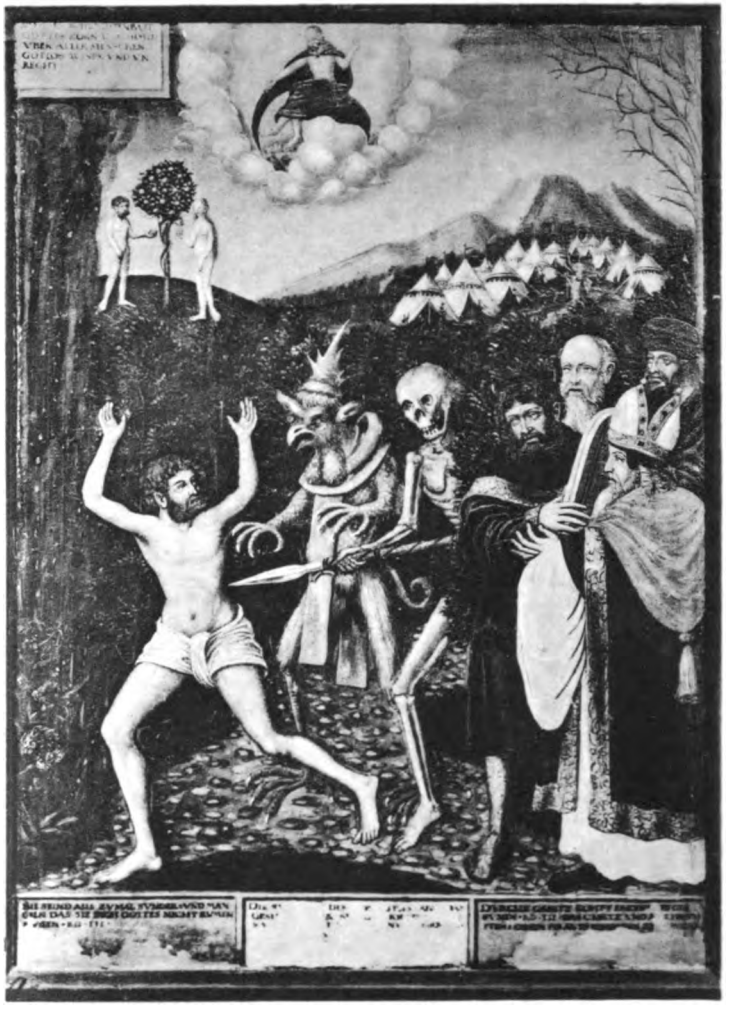
1539 stellen sich die Preise auf:

11½	Gulden	für	1	Pfd.	gemein silber,
13	„	„	1	„	clein silber,
11½	„	„	1	„	gemein golt,
13	„	„	1	„	tuchel golt,
16	„	„	1	„	super fein golt
5	„	„	1	„	blau fenedische (venetianische) seiden.

(1) Kopialbuch F. 17 des Gesamtarchives Weimar, Bl. 252 ff.

Digitized by Google

Wolf Krodel: Neues Testament, Hauptkirche Kamenz



Wolf Krodel: Altes Testament, Hauptkirche Kamenz

Zu: H. GÖBEL, HEINRICH VON DER HOHENMUEL, HUGO VOM THALE UND SEGER BOMBECK, WIRKER IM DIENSTE JOHANN FRIEDRICH DES GROßMÜTIGEN.

Digitized by Google

Digitized by Google

1 Gulden für 4 Bund erffürdischen (erfurtischen) tzwirn (Zwirn). Als Lieferant tritt der Leipziger Händler Ambrosius Igler auf. Machte der Ankauf der Gold- und Silberfäden in Sachsen keine erheblichen Schwierigkeiten, so haperte es doch bedenklich mit dem Erwerb des nötigen Seiden- und Wollenmaterials. Es bleibt Heinrich von der Hohenmuel nichts übrig, als des öfteren seine alte Heimat aufzusuchen, um von dort die nötigen Rohstoffe mitzubringen. Er benutzte diese Reisen — die erste fällt in die Zeit von Mitte August bis Ende Oktober 1538 — zugleich, um neue Hilfskräfte anzuwerben und für seinen kurfürstlichen Herrn flämische Wirkteppiche einzukaufen. Ende 1539 bricht Heinrich zum zweiten Male nach Antwerpen auf. Diesmal belaufen sich die Ausgaben für „garn, seiden golt und anders zu notturft der tapistrei" einschließlich der Reisekosten auf nicht weniger als 342 Gulden 12 Groschen.

Wie schon erwähnt, ist der Aufenthalt Heinrichs von der Hohenmuel in Weimar nur von kurzer Dauer. Er siedelt nach Torgau über und richtet dort anscheinend zunächst seine Werkstatt in einem Raume des Schlosses Hartenfels ein. Sein Gehalt wird in den ersten Jahren auf 20 Gulden mit den üblichen Nebenbezügen festgesetzt. Nach Fertigstellung des auf Veranlassung des Kurfürsten für seinen Betrieb erbauten Hauses an der Elbe bezieht Meister Heinrich seine endgültige Arbeitsstelle. 1539 erfolgt die schon erwähnte Anstellung auf Lebenszeit.

Sind die Kammerrechnungen bei den Angaben über die Materialankäufe klar und ausführlich, so läßt sich dies bei der Aufzählung der von Heinrich von der Hohenmuel neu gefertigten Bildteppiche nicht immer behaupten. Wir finden zwar die Ausgaben für die von ihm beschäftigten „knechte" angeführt, dagegen leider nur in seltenen Fällen eine genauere Benennung der betreffenden in Arbeit befindlichen Wirkereien.

Am 18. Oktober 1537 bezieht Meister Heinrich die erste Entlohnung in Höhe von 52 Gulden 8 Groschen für „zwene cleine guldene tebicht". Ein Jahr vergeht, ehe eine weitere Anweisung erfolgt. Diesmal handelt es sich um zwei Tischteppiche, die am 19. Januar 1539 mit 32 Gulden 3 Groschen vergütet werden. Der Grund liegt darin, daß Meister Heinrich mit der Fertigstellung einer größeren Folge beschäftigt ist. Es handelt sich um die „Historie vom Propheten Jona", die aus drei Bildteppichen besteht. Die Vergütung beläuft sich auf 200 Gulden. Der Kurfürst ist mit Hohenmuels Leistung besonders zufrieden und legt ihm 10 Gulden „aus gnaden zu einer verehrung" bei. Gold- und Silberfäden sind nicht verwandt. Wir finden die Folge in dem Inventar von 1566 bei den Teppichen, die Herzog Johann Wilhelm in der Teilung auf dem Grimmenstein zufallen, unter Nr. 26 der Rubrik II, d. h. unter den Wirkereien ohne Metallfäden, aufgeführt. Auch über den Entwerfer der Patronen erhalten wir genügenden Aufschluß. Der Rechnungsbeleg Bb 4429 aus dem Jahre 1537/38 führt einen Betrag von 5 gr. an für „einen bothen, der zu Wittenberg die visirunge geholt". Eine entsprechende Durchsicht der Cranachschen Arbeiten bringt einen etwa der gleichen Zeit angehörigen, allerdings undatierten Beleg: „30 fl. vor zehen fisirungen den tewichtmacher, der sein neun gewest, so hat mein genedigster her das zehent in seiner genaden stuben auf lasen schlagen"[1]). Darnach würde es sich bei der Jonasfolge um Bildteppiche handeln, von denen jeder etwa drei verschiedene Szenen bringt, eine Anordnung die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei flämischen Wirkereien durchaus nicht selten ist. Gewöhnlich geschieht die Trennung der verschiedenen Darstel-

(1) Weimar, Gesamtarchiv Aa 2975.

Digitized by Google

lungen durch ornamentierte Säulen, die in reichem Farbenspiel das Gefüge des Marmors wiedergeben.

Im gleichen Jahre erfolgt die Fertigstellung eines dritten Tischteppichs. Die weiteren Belege der Kammerrechnungen bringen zwar ständig Ausgabeposten für neue Arbeiten Heinrichs von der Hohenmuel, die einen recht beträchtlichen Umfang haben mußten, ohne jedoch nähere Benennungen zu geben. Erst die Durchsicht des Briefwechsels des Kurfürsten schafft Klarheit in die Materie. Johann Friedrich der Großmütige befindet sich nach der Niederlage bei Mühlberg und der darauf folgenden Wittenberger Kapitulation als Gefangener in Brüssel. Auch dort vergißt er nicht seine geliebten Tapetzereien und Meister Heinrich von der Hohenmuel. Am 9. Juli 1549[1]) richtet der Fürst ein umfangreiches Schreiben an seinen Sohn Johann Friedrich den Mittleren, in dem er ihn auffordert, dafür Sorge zu tragen, daß Meister Heinrich die ordnungsmäßige Verschreibung des Hauses zu Torgau erhalte, das ihm erblich zugesagt sei „zu der Zeit, wie er uns die tucher der wilden menner gemacht". Die Folge muß also zu Beginn des Jahres 1539 in Angriff genommen worden sein. Einen weiteren Aufschluß über die Art dieser Wirkereien gibt uns das zweite Inventar von 1566, das die Teppiche anführt, die bei der Grimmensteiner Teilung an Herzog Johann Friedrich den Mittleren fallen[2]). Es heißt unter dem Titel III: „Brustdebich mit golde gewirkt", Nr. 21 „9 debich mit wilden mennern, seint mit schwarzer leinwat gefuttert". Die Patronen werden in Wittenberg gefertigt. Die Rechnungsbelege von 1540 weisen unter anderem wieder den Botenlohn von 5 gr. auf, „die visir zu Wittenberg zu holen". Erst 1545 ist die gesamte Folge fertiggestellt. Meister Heinrich erhält die Restzahlung in Höhe von 80 Gulden, nachdem ihm bereits 1544 verschiedene Beträge mit insgesamt 171 Gulden 9 gr. angewiesen waren. Die Schlußquittung Hohenmuels ist von besonderem Interesse, als sie uns unzweideutig den Ort, für den die Folge bestimmt war, wie auch den Patronenmaler nennt: „80 gulden an 70 Gulden groschen zu 24 gr. Heinrichen von der Hohenmule tebichmacher zu endlicher und volliger bezalunge der tebicht, so er dem churfürsten zu Sachsen etc. und burggrafen zu Magdeburgk meinem gnedigsten herrn in das neue gewelbte gemach des großen torms (d. h. des Flaschenturmes des Schlosses Hartenfels in Torgau) in aler massen und gestalt, wie ime der patron durch meister Lucasen Kranach zur visirung abgemallt und gemacht ist . . . . ."[3]).

Es handelt sich also unzweideutig um neun reich mit Gold und Silber durchwirkte Rückenlaken nach Lukas Cranachs Meisterhand. Ein Schüler kommt nicht in Frage, da dies zweifellos in den Rechnungsbelegen vermerkt worden wäre, wie es z. B. später bei Peter Roddelstedt aus Gotland geschieht. Möglicherweise ist der gelegentlich der Herstellung der Jonasfolge angezogene Rechnungsbeleg der Kranachschen Visierungen auf die vorliegenden Wilde-Männer-Wirkereien zu beziehen. Die Kammerrechnungen der Jahre 1540 bis Ende 1549 bringen im übrigen nur die üblichen Ausgaben für den Ankauf von Gold, Silber, Seide und Wolle, die nunmehr stets aus Leipzig bezogen werden, die Anweisungen der Wirkerlöhne und dergleichen mehr. Insgesamt beschäftigt Heinrich von der Hohenmuel im Jahre 1540 sieben Gesellen, von denen jeder außer den üblichen Zuweisungen jährlich etwa $12^1/_2$ Gulden bezieht. 1741 ist die Gesellenzahl — nach dem ausgezahlten Lohn

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. L, Fol. 269.
(2) Weimar. Gesamtarchiv, Reg. D 174b, Bl. 29—32.
(3) Weimar, Gesamtarchiv, Bb 4591 (Ostermarkt 1545).

Digitized by Google

zu urteilen — fast verdoppelt. Eine wesentliche Rolle spielt in den Rechnungen das „sanfte bier", das recht häufig mit größeren Posten wiederkehrt.

Besonders bemerkenswert ist eine Zahlungsbestätigung Meister Heinrichs vom 1. Mai 1546, insofern, als das in Papier aufgedruckte Siegel oben die Buchstaben H V H, darunter in einem Schild seine Haus- und Wirkermarke bringt.

Der Niederbruch Johann Friedrichs des Großmütigen legt Hohenmuel den Gedanken nahe, sich mit dem glücklicheren Moritz, dem nunmehrigen Kurfürsten, baldmöglichst ins Einvernehmen zu setzen. Er wendet sich als weltkluger Mann aber zunächst an den gefangenen Exkurfürsten mit der Bitte, ihm das Torgauer Haus bedingungslos zu überschreiben. Johann Friedrich, in der Hoffnung, sich seinen Tapezereimeister erhalten zu können, willigt ein und fertigt am 8. Juli 1549 eine neue lebenslängliche Bestallung aus. Zugleich übereignet er ihm „craft dis brives" das „uff unsern Costen" zu Torgau erbaute Haus „zu seinem und der seinen nutz und besten zu gebrauchen und domit als seinem erbeigen gut nach seinem willen zugebaren und es auch zu verkaufen, von uns und meniglich dorin ungehindert . . . . ."[1]).

Schon am nächsten Tage sendet er im gleichen Sinne das schon erwähnte Schreiben an seinen Sohn Johann Friedrich den Mittleren. Die Hoffnung des gefangenen Fürsten sollte sich nicht erfüllen. Wohl veräußert Heinrich von der Hohenmuel das Haus, jedoch nicht zur Übersiedlung nach Weimar, sondern um in die Dienste des Kurfürsten Moritz überzutreten. Ende 1549 oder Anfang 1550 arbeitet Meister Heinrich bereits für seinen neuen Herrn. Schwierigkeiten macht vor allem die Platzfrage. Kurfürst Moritz befiehlt kurzerhand dem Dresdener Rat, das alte Rathaus seinem „teppichtmacher Heinrich von der Hohenmoel" als Wohnung und Werkstatt zur Verfügung zu stellen. Es setzen längere Verhandlungen ein; schließlich gelingt es dem Rat, den Kurfürsten zur Rücknahme seines Befehles zu bewegen, da das alte Rathaus unbedingt zur Abhaltung der Altendresdener Gerichte und für andere dringende Zwecke gebraucht würde. Heinrich von der Hohenmuel bleibt zunächst noch in Torgau; sein Übersiedeln nach Dresden scheint erst zu Ende des Jahres 1551 erfolgt zu sein. Die weiteren Geschicke unseres Meisters als Diener des Kurfürsten Moritz sind durch die Veröffentlichungen Fürstenaus, Richters u. a. genügend bekannt[2]).

Die Hauptarbeit Hohenmuels ist die um 1550 in Auftrag gegebene, ursprünglich in neun Bildteppichen vorgesehene Folge der „Teutzschen Schlachtordnung kegen den Türcken". 1553 sind bereits zwei Stück fertiggestellt; Meister Heinrich erhält 600 Gulden Vorschuß. Das Inventar von 1565 führt die fertige Folge mit insgesamt 13 Teppichen an. Es handelt sich hierbei um die Verherrlichung der Kriegstaten des Kurfürsten Moritz, die Kämpfe gegen die Türken in den Jahren 1542 und 1552. Seine alten Torgauer Gehilfen scheint Meister Heinrich mit nach Dresden genommen zu haben. Einige von ihnen, so Hans Stichelmann aus Brußlaw (Brüssel), Hans Schlotzs, gleichfalls aus Brüssel und Samson Faber von Enge (Enghien) machen sich 1553 durch eine ausgiebige Prügelei wenig angenehm bemerkbar und geraten mit dem Dresdener Stadtgericht in unliebsame Berührung. Das Todesjahr Meister Heinrichs ist nicht einwandfrei festzustellen, es muß jedoch

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Rr 757, Bl. 2, L. Fol. 269.

(2) Sachsengrün 1861, S. 199 ff.: Fürstenau, Zur Geschichte der Tapetenwirkerei am Hofe zu Dresden. Dresdener Geschichtsblätter 1893: Über die altniederländischen Bildteppiche in der kgl. Gemäldegalerie von Dr. O. Richter.

Digitized by Google

vor 1563 liegen, da in den Ratsakten (A. IX. 18c., Bl. 98 und 1136) nur noch seine Witwe erwähnt wird. Sie scheint die Manufaktur nicht weitergeführt zu haben. Jedenfalls findet sich 1569 kein Teppichwirker mehr in der Liste der Handwerksmeister.

Heinrich von der Hohenmuel war in seiner Technik ein Basselissier, d. h. er wirkte am flachstehenden Stuhl, im Gegensatz zum Hautelissier, dessen Arbeitsfeld das hochstehende oder hochlitzige Gezeug ist. Den klaren Beweis hierfür gibt uns der Schriftwechsel der Kurfürstin Anna mit ihrer Mutter Dorothea, der Königin von Dänemark, die viel von der berühmten Folge des Türkenzuges gehört hat und nun gern von den Patronen, die noch in Dresden vorhanden sind, eine Wiederholung wünscht. Die Briefe beginnen November 1563. Kurfürstin Anna bemüht sich, die noch vorhandenen Kartons wieder zusammenstellen zu lassen. Das Ergebnis ist unbefriedigend. Die Patronen sind durch das streifenartige Zerschneiden, das die Basselissetechnik bedingt und die wenig sorgsame Behandlung auf den Stühlen so mitgenommen, daß etwa der dritte Teil der ganzen Folge fehlt. Ein Zusammensetzen, bzw. stellenweise völlig neues Ausmalen verursacht hohe Kosten. Kurfürstin Anna schließt unter dem 8. März 1564: „Nun will sich nicht wohl schicken, wenn man den mangel gleich ersetzen wollte, da an einem stück etzlichen rollen new gemelde die andern alt seien solten, do man auch darnach würcken solte, wurde es einen grossen mißstand vnd vngleichheit der Farben geben. Sollte ich dann die Teppiche von newen Contrafacten lassen So muste ich mit 200 thalern nicht auszurichten vnd muste demnach zuuorn berichtet sein ob E. G. das gemelde auff Leinwant oder Pappier wolten gemahlet haben, dann do E. G. einen Patron dauon nehmen vnd andere teppiche danach wirken lassen wolten mußte es auff papier rollen weise und links gemachet werden, damit es die Teppichmacher Irer arth nach stückweise vnter das gezeu legen kennen . . ." Kurfürstin Anna besitzt recht gründliche Erfahrungen in der edlen Kunst der Wirkerei. Sie kennt das Basselisseverfahren, das durch seine Technik Patronen bedingt, die als Spiegelbild („links gemachet") gemalt sein müssen, um im Wirkteppich im richtigen Sinne zu erscheinen. Sie weiß, daß die Kartons, in lange, schmale Streifen zerschnitten, unter den Kettfäden des tiefstehenden Stuhles, den die fürstliche Dame „Gezeu" nennt, angebracht werden. Die Angaben in ihrem Schlußschreiben sind so treffend, daß über das Wirkverfahren Meister Heinrichs kein Zweifel sein kann.

Nach Hohenmuels Ausscheiden knüpft Johann Friedrich der Großmütige sofort eifrig Verhandlungen zwecks Einstellung eines neuen Tapezereimeisters an. Es handelt sich diesmal um einen seines Glaubens halber aus den Niederlanden ausgewanderten Flämen, Hugo von dem Thale. Unter dem 15. September schreibt der Exkurfürst aus Augsburg an Johann Friedrich den Mittleren[1]): „Veterliche liebe und treue alzeit zuvorn, hochgeborner Furst, freundlicher lieber Son, Wir wissen D. L. freundlicher meinung nicht zu bergen, das wir zu Brussel in Braband und alhir zu Augsburg zum andern malh von einem Tapezereimeister Hugo von dem Thale underthenigklich angelangt und gebeten worden, weil er bey unser Regierung uns an unser Tapezerey zu Torgau gearbeit und sonderlichen underthenigen willen und lust hette under uns, D. L. und ire bruder sich wesentlich nider zu thun . . . ." Das Schreiben wird ergänzt durch einen Brief vom 25. Oktober 1550, in dem der ehemalige Kurfürst nochmals eingehend auf die in Aussicht genom-

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. L, Fol. 367.

Digitized by Google

menen Anstellungsbedingungen seines neuen Tapistreimeisters eingeht, der ja bereits genaue Kenntnis davon habe, „das eine große und stattliche tapezerey vorhanden, den er ist zu der Zeit ein ganzes oder halbes Jar als unser meister Heinrich die neue Tapezerey gemacht, zu Torgau gewest und im helfen arbeiten und die alten Tapezereyen ausklopfen". Johann Friedrich bietet ihm nach längeren, nicht uninteressanten Verhandlungen außer einer jährlichen Besoldung von fünfzehn Gulden, noch 7 Groschen wöchentliches Kostgeld, jährlich also weitere 17 Gulden 7 Groschen, so daß sich seine Gesamtbesoldung auf 32 Gulden 7 Groschen beläuft. Außerdem soll er einen Malter Korn und die für seinen Beruf nötigen Werkzeuge, wie Wirkstühle und dergleichen erhalten. „Hugo von dem talhe" spricht in einem längeren, undatierten Schreiben an Johann Friedrich den Älteren seinen Dank aus, aus dem jedoch leise eine gewisse Unzufriedenheit mit der vorgesehenen Besoldung spricht, die nicht die seines Vorgängers erreicht. Er erklärt in Weimar demnächst seine Tätigkeit aufnehmen zu wollen, zuvor müsse er aber Weib und Kind aus der alten Heimat nachkommen lassen, für deren Herreise er wohl noch ein Beträchtliches werde zuzahlen müssen. „Über das stehet mein fürnehmen weiter dahin, das ich, wo es die landart geben und leiden wolt, die Kunst mit der Tapezerey in diesen Landen vor die Handt zu nehmen, anzurichten und zu pflanzen, welchs Deutzschland uf den valh nit allein ein ruhm und ehr sunder auch ein nutz und herlichkeit sein wurde, ..." schreibt unser neuer Meister. Er schlägt hier seinem fürstlichen Herrn einen Weg vor, der in Italien und Frankreich im 16. Jahrhundert recht häufig beschritten wurde und vielfach den Grundstock zu größeren Manufakturen legte. Tatsächlich kommt es Meister Hugo aber weniger auf ideale Zwecke an, er will „sein auskommen umb und an haben und nit noth leiden".

Am Sonnabend nach Galli 1550 schreibt Johann Friedrich der Mittlere seinem Vater, daß der Tapezereimeister vor etlichen Tagen angekommen sei. Man habe ihn in sein Amt einführen wollen, er habe sich aber geweigert, da seine Frau noch nicht aus Flandern eingetroffen, und er keine entsprechende Wohnung und Werkstatt finden könne. Immerhin habe er die „große und statliche tapezerey" des Herzogs schon auf den Zustand ihrer Erhaltung hin geprüft. Endlich langt die Familie Meister Hugos an und bringt neue Schwierigkeiten mit sich. Man habe in Flandern die Mitgabe des aus den Verkäufen (Haus usw.) erlösten Geldes verweigert, von dem Thale solle sich bei Verlust aller Habe mit seiner Person[1]) in der Heimat stellen. Am 27. Oktober 1550 antwortet Johann Friedrich d. Ältere auf diese wenig erfreulichen Mitteilungen. Er hält die Rückkehr Meister Hugos nach Brabant, trotz der Nachricht, die auch ihm aus Antwerpen hinsichtlich Einstellung der Inquisition geworden ist, für recht gewagt. „Weil man dan ime das zuvorn der Religon halber im Niederland, wie er selbst bekent, in verdacht gehabt, so wil ime wol zu bedencken sein, wissen auch nicht, ob es ime zu thun und zu raten sey, das er sich uf solche plosse anzeige, danidden stelle. Sintemal man geschwinde mit den Leuten, die ime bekennen, handelt."

Weitere Nachrichten über Hugo vom Thale liegen nicht vor; aller Wahrscheinlichkeit nach schlug er den Rat des Kurfürsten in den Wind und kehrte, um sein Hab und Gut zu retten, nach Brabant zurück. Der ganze Briefwechsel Meister Hugos zeigt deutlich, wie sehr es ihm darum zu tun ist, wieder in seine Heimat zu gelangen. Ihn, den „fremden und armen gesellen", wie er sich selbst nennt,

(1) Weimar, Gesamtarchiv L, Fol. 367.

Digitized by Google

hielt nichts in Deutschland. Von Interesse ist die Mitteilung aus Antwerpen insofern, als sie darauf schließen läßt, daß von dem Thale aus dieser Stadt gebürtig, zum mindesten dort ansässig war. Es handelt sich hier um eine besondere Verfügung des Bürgermeisters von Antwerpen, der das am 25. September 1550 von Kaiser Karl V. erlassene Plakat über die Ausübung der Inquisition — es befreit die ausländischen Kaufleute von dem Nachweis ihrer Rechtgläubigkeit und spricht nicht mehr von Ketzerrichtern, sondern von geistlichen Richtern — lediglich unter dem Vorbehalt der städtischen Privilegien, Freiheiten, Satzungen und Gewohnheitsrechte anerkennt[1]). Keine andere flämische Stadt tritt in dieser scharfen Weise dem Edikt entgegen. Hugo von dem Thale scheint sich auf die Erhaltung der Antwerpener Freiheit verlassen zu haben. Der Erfolg gab ihm für kurze Zeit tatsächlich recht. Der bald darauf ausbrechende Krieg mit Frankreich hinderte Karl V. längere Zeit an der strengen Durchführung seines Erlasses. Die Wirkerfamilie van Dale ist in Antwerpen mehrere Generationen hindurch ansässig[2]).

Bis Ende 1552 sind die Verhandlungen Johann Friedrichs des Großmütigen, einen neuen Wirker zu gewinnen, von geringem Erfolg begleitet. Erst am 20. November des gleichen Jahres bewirbt sich Seger Bombeck um die noch freie Stelle. Die Lebensschicksale unseres Wirkers sind, soweit sie seine Tätigkeit in Leipzig betreffen, durch die Aufsätze von Wustmann, Gurlitt, Kurzwelly u. a. genügend bekannt.

Seger Bombeck ist Fläme; die Annahme Kurzwellys, er sei Niederdeutscher, trifft nach der ganzen Art seiner Technik nicht zu. Bombeck gehört anscheinend bereits zu Beginn der vierziger Jahre der Torgauer Wirkerkolonie an. Am 25. Mai 1543 läßt ihm — „Seger Bombach" — Johann Friedrich der Großmütige 20 Gulden 18 Guldengroschen „für ein conterfei des herzogen von Gulichs etc. mit golt und silber gewirket" anweisen[3]). Auch die Quittung über den empfangenen Betrag ist noch vorhanden[4]). Jedenfalls war Bombeck damals in Torgau anwesend. Wann und weshalb Meister Seger nach Leipzig übersiedelt, ist zunächst noch unbekannt. Am 12. September 1545 gewährt ihm der Leipziger Rat ein Darlehn von 200 Gulden, 1546 erhält er vorschußweise einen weiteren Betrag von 4 Schock 48 Groschen Seine Abzahlungen sind langsam und unregelmäßig. Er sucht sich zu helfen, indem er dem hohen Rate seine Erzeugnisse anbietet, bzw. seine Teppiche zu Festlichkeiten ausleiht und aufhängt; ein Geschäftsgebahren, das wir z. B. auch bei dem Frankenthaler Wirker Moritz de Carmes u. a. finden[5]). September 1547 begeht Dr. Badehorn feierlich seine Hochzeit im Rathaussaal. Bombeck hängt bei dieser Gelegenheit den Teppich mit dem Brustbilde Kaiser Karls auf und erhält hierfür 48 Groschen. 1551 liefert er dem Rate eine gewirkte Tischdecke „dorinne des churfürsten zu Sachsen grosswappen und des rats wappen in vier ecken gewürket"; ferner eine nicht näher benannte Wirkerei. Kurze Zeit hiernach überreicht Meister Seger dem Rate den bekannten Teppich, „dorinne die figur Christi und zwei meherwunder umb 13 schock 20 gr;" er arbeitet außerdem ein Wappen für 36 Groschen. Immerhin beläuft sich 1551 Bombecks Schuld noch auf 50 Gulden.

(1) Piot, Chroniques de Brabant et de Flandre, p. 129. Henri Pirenne, Geschichte Belgiens, Bd. III, Seite 447.

(2) Notariatsakte Van den Bosch 1587. Fernand Donnet, Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie etc. Bruxelles 1898, p. 69.

(3) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. Bb 4541.

(4) Weimar, Gesamtarchiv, Aa 2978, Bl. 11.

(5) H. Göbel: Jakob und Moritz de Carmes, Frankenthaler Wirker im Dienste des Herzogs Christoph von Württemberg in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919.

Digitized by Google

Sie wird schließlich durch eine nicht näher benannte Wirkerei, für die er 20 Schock erhält, auf 34 Schock 59 Groschen 6 Pfennig herabgemindert. Meister Seger scheint in Leipzig, trotz allem Entgegenkommen der Behörden, auf keinen grünen Zweig gekommen zu sein. Oktober 1552 verläßt er die Stadt und gibt das ihm vom Rate zur Verfügung gestellte Haus auf dem Grundstücke des ehemaligen Barfüßerklosters wieder auf.

Meister Seger bietet in Weimar zunächst dem ehemaligen Kurfürsten zwei Wirkteppiche im Werte von 130 Talern zum Kaufe an. Die Verhandlungen sind endlos. Bombeck schreibt nach langem Warten beweglich „Nun steht solchs alles in stillschweigen und wirt des handels weiter nicht gedacht, und bin gleichwol ich armer man alhie vier wochen gelegen und kan kein endlichen bescheide erlangen, und ist mir armen man schwer so lange Zeit alhie zu liegen, zu verzehren und nichts ausrichten“[1]). Zugleich sucht Seger mit Johann Friedrich dem Großmütigen hinsichtlich der freien Tapezereimeisterstelle zu einem Abkommen zu gelangen. Als Forderung stellt er die Gewährung einer jährlichen Besoldung von 50 Gulden, sowie die Hergabe zweier Hofkleider. Die Verhandlungen führen wenigstens hinsichtlich seiner Anstellung zum Abschluß. Am 23. November 1552 wird „Sigmund Benedich (!) tapezereimacher“, die Urkunde seiner Einstellung zunächst auf zwei Jahre; beginnend ab 1. Januar 1553 ausgehändigt. Er erhält 42 Gulden Jahresgehalt sowie ein Sommerkleid. Die Beschaffung von Wohn- und Werkräumen ist Sache des Meisters. Er hat die herzogliche Tapetzerei zu beaufsichtigen, auszuklopfen, bei Bedarf aufzuhängen und etwaige Schäden auszubessern. Alles hierzu nötige Material liefert ihm sein fürstlicher Brotherr, der ihm für derartige Arbeiten auch jedesmal einen geeigneten Raum im Schlosse zur Verfügung stellt. Der Vertrag ist beiderseits vierteljährlich vor Ablauf des Endtermins kündbar. Der Schlußsatz besagt, daß Bombeck seine Familie zunächst noch nicht kommen lassen darf, „dieweil es dieser zeit der sterbensseuch halben zu Leipzig etwas gefehrlich“.

Das Ableben Johann Friedrich des Großmütigen ändert nichts an dem abgeschlossenen Vertragsverhältnis. Unter dem 25. November 1554[2]) verlängert Johann Friedrich der Mittlere den von seinem Vater abgeschlossenen Vertrag um weitere zwei Jahre, also bis zum 31. Dezember 1556. Die alten Abmachungen bleiben bestehen; der neue Herzog gewährt als Zulage noch ein „Weimarisch malder Korn“. Inzwischen hören Meister Segers Beziehungen zu Leipzig durchaus nicht auf. Bei seinem Fortzug aus der alten Pleißestadt hat sich Bombeck verpflichtet, seine noch rückständige Schuld ratenweise zu tilgen und zwar zu Michaelis 1553 mit 10 Gulden, zu Neujahr 1554 geichfalls mit 10 Gulden; der Rest von 80 Gulden 6 Pfg. ist zu Pfingsten 1554 fällig. Bombeck beeilt sich nicht gerade mit der Erledigung seiner geldlichen Verpflichtungen; noch 1554 zeigt sich der Gesamtbetrag in der Leipziger Stadtrechnung. Erst am 26. August 1557 finden wir eine Ausgabeanweisung an Meister Seger über 200 Taler (228 Gulden 12 gr.) für einen Teppich, wahrscheinlich das bekannte Salomonisurteil. Die alte Schuld muß also inzwischen getilgt sein. Zunächst erstrecken sich die Arbeiten Meister Segers in Weimar auf Reparaturen; 1556 beginnt er mit der Herstellung verschiedener Wappenteppiche. Die erforderlichen Gold- und Seidenfäden kauft er bei dem Leipziger Händler Trautmann. Im gleichen Jahre schießt der Herzog ihm 50 Gulden „zu erkeufung

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Rr 108.

(2) Weimar, Gesamtarchiv, Rr 148.

Digitized by Google

eines hauses" vor. 1557 beginnt Meister Bombeck mit der Herstellung einer reichen Wirkerei, „Darein er meinen gnedigen fursten und hern hern Johans Friedrich den mitlern und seiner fürstlichen gnaden gemaln conterfei gewirkt hat". Er erhält für die Arbeit den hohen Betrag von 200 Gulden. Auch der Patronenmaler dieses Teppichs ist genannt. In der zugehörigen Ausgabeanweisung vom Jahre 1558/59 (Bb 4839) werden 11 Gulden 9 gr. erwähnt, die „meister Peter der maler für die visierung, darnach dieser debich (das Konterfei des fürstlichen Paares) gemacht" zustehen. Der Betrag wird an Seger Bombeck vergütet, der ihn wiederum an Meister Peter abführt. Über die Person des Malers herrscht keine Unklarheit. Es ist der Kranachschüler Peter Roddelstedt aus Gotland, dessen Tätigkeit in Weimar als Hofmaler und Kupferstecher von etwa 1548—1572 festzustellen ist. Sein Anstellungsvertrag ist unter dem 25. 6. 1553 ausgefertigt. Hierin wird ein Jahresgehalt von 20 Gulden, daneben ein wöchentliches Kostgeld von 10 Groschen sowie die Gewährung eines Sommerkleides festgesetzt. Es finden sich verschiedene Rechnungsbelege, aus denen hervorgeht, daß Peter Gottlandt in erster Linie „contrafacte" malte, daneben auch häufig Fahnen ausstaffierte — 1547 allein 21 Stück —, Wappenentwürfe zeichnet und dergleichen mehr. Zweifellos entwickelte Meister Peter als Patronenmaler eine umfangreiche Tätigkeit, wenigstens ist er der einzige Kranachschüler, bei dem derartige Arbeiten einwandfrei nachzuweisen sind.

Die Versuche, den Fürstenmaler Hans Krell mit den Entwürfen zu den Hohenmuelschen oder Bombeckschen Teppichen in unmittelbare Verbindung zu bringen, haben wenigstens bisher keine archivalische Bestätigung gefunden. Auch ein Beleg vom 30. Januar 1538, nach dem „Hans Krell maler von Leiptzig" für „2 gemalte tücher" 20 Gulden erhält, läßt sich nicht in diesem Sinne deuten. Das Gleiche gilt von dem Weimarer Hofmaler Veit Thieme.

Die letztmalige Auszahlung des Seger Bombeck zustehenden Dienstgeldes erfolgt am Lucientag, also Ende 1559. Ob der Meister verzogen oder verstorben, läßt sich nicht feststellen. Mit Seger Bombeck schließt die Reihe der Bildteppichwirker im Dienste Johann Friedrich des Großmütigen und seines Sohnes. Den Ausgangspunkt bildet die Torgauer Manufaktur, deren Werkstättenbetrieb bei weitem den des Seger Bombeck übertrifft. Meister Heinrich von der Hohenmuel arbeitet nicht nur für seinen fürstlichen Herrn, sondern auch für auswärtige Höfe, was sich z. B. aus den pommerschen Inventaren ohne weiteres feststellen läßt. Hugo vom Thale, Seger Bombeck und aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Leipziger Wirker Egidius Wagner sowie der Stettiner Peter Heymann entstammen dieser Manufaktur.

Um eine einigermaßen einwandfreie Klarstellung der Arbeiten der Torgauer und Weimarer Meister zu erreichen, ist die Gegenüberstellung der einschlägigen Inventarverzeichnisse unbedingt erforderlich.

Von Bedeutung ist zunächst das allerdings nicht vollständige Verzeichnis von 1547[1]), dessen Titel IV, V und VI die gewirkten Teppiche bringen. Um einen klaren Vergleich zu ermöglichen, sei das Inventar von 1547 als II bezeichnet.

* * *

(1) Weimar, Gesamtarchiv, D 162, Bl. 4—7.

Digitized by Google

Seger Bombeck: Wandteppich mit dem „wahren Bilde Christi", Schloß Eisenberg.

Seger Bombeck: Wandteppich, Sieg der Reformation, Schloß Eisenberg.

Zu: H. GÖBEL, HEINRICH VON DER HOHENMUEL, HUGO VOM THALE UND SEGER BOMBECK, WIRKER IM DIENSTE JOHANN FRIEDRICHS DES GROßMÜTIGEN.

Digitized by Google

Digitized by Google

II.

III. Tischdebich.

15. 1 gulden tischdebich schwarz gemostiert.
16. 1 gewirkten Debich mit gulden blumen, an den seiten mit rotem samt gefaßt.

* * *

V. Gewirkte guldene debich.

31. 1 gulden tuch, darinnen ein lustgarte mit man und frauenbildern.
32. 4 guldene Wittembergische tucher, darinnen der ganze passion.
33. 1 gulden Wittembergisch tuch, darinnen stehet Maria, die wermet das Kindlen.
34. 1 gulden tuch mit dem abentmal Christi.
35. 1 gulden tuch, darinnen ein cramerei und schon bilwergk.
36. 1 gulden tuch, darinnen stehet der engelische grus und auf den seiten vier propheten.
37. 1 gulden tuch mit den heiligen drei konigen.
38. 1 gulden tuch mit dem Konig Salomon in funf felden.
39. 1 gulden tuch, darinnen steet die historien Excanticis; tota pulchra est.
40. 1 gulden tuch, darinnen die kaiserliche majestet.
41. 1 gulden tuch, darinnen cront der babst den keiser.

* * *

VI. Gewirkte debich one golt.

42. 1 goltfarben debich, darinnen steet „Abdonago misael".
43. 1 debich, darinnen steet „Sonat regis somnum Daniel".
44. 1 debich, in der mitte reit ein kurisser und leigt der keiser im bethe.
45. 1 debich mit dem ohlberge und gefenknus Christi.
46. 1 debich, darinnen steet Maria mit irem kindlen.
47. 1 debich, darinnen ein kaiser mit einer liligen.
48. 1 debich mit einem Konige und riessen streit.
49. 1 debich, darinnen ein thiergarte.
50. 1 debich mit dem leiden cristi, Maria und Johannes.
51. 1 debich mit dem Keiser, sitzen fur in zwei weiber.
52. 1 debich, darinnen die gottin Ceres etc.

hieruber:

53. zwulf alte gewirkte debich von mancherlei farben und figurn.
54. sechzehen gewirkte banktucher von allerlei farben, bose und guet.

Von den Teppichen des Inventars I von 1496 entsprechen:

I1—II40; I2—II36; I3—II39;
I4—II31; I5— fehlt; I6—II38;
I7—II41; I8—II45; I9—II51;
I10—II52; I11—II42; I12— fehlt.

Die übrigen in dem Inventare angeführten Wirkereien stammen mit Ausnahme der alten unter Nr. 53—55 erwähnten Teppiche und der Nr. 16 aus den Ankäufen der Bestolz, Munthein und Herrebrot. Ferner kommen die Erwerbungen von dem Brüsseler Wirker Johann de Luy und anscheinend auch Teile der sogenannten „tapistrei des Schlüsselseiders" hinzu, die Johann Friedrich der Großmütige 1538 mit dem Landgrafen Philipp zu Hessen verrechnet. Von den Torgauer Arbeiten finden wir nur einen Tischteppich erwähnt. Die übrigen Arbeiten, wie die Geschichte des Jonas und andere, fehlen aus dem einfachen Grunde, weil sie sich zur

Digitized by Google

Zeit nicht in Weimar, sondern im Schloß Hartenfels befinden. Ein etwas klareres Bild gibt uns das als III bezeichnete Inventar vom 22. März 1549. Auch hier seien nur die gewirkten Teppiche aus dem eigentlichen Besitz des Kurfürsten angeführt, trotzdem die reichen Stickereien und Wirkereien der „magdeburgischen Tapezerei" den meisten Raum — Abteilung I — beanspruchen. Die Art der Übernahme des reichen Textilienschatzes aus dem Besitze des Kardinals Albrecht von Brandenburg durch den sächsischen Kurfürsten ist nicht ohne Interesse. Die magdeburgischen Wirkereien und Stickereien sind Johann Friedrich dem Großmütigen als Pfand und Sicherheit gegen Herleihung von 10000 Gulden überwiesen worden. Der Kirchenfürst ist säumig mit der Zurückerstattung. Johann Friedrich läßt die Textilien nach den Schlössern Wartburg und Leuchtenburg bringen und dort kurzerhand die Wappen des bisherigen Besitzers herausschneiden. Es entsteht ein längerer Prozeß; Kurfürst Friedrich beauftragt 1550 den gelehrten Dr. Gregorius Brück mit gepfefferten Gutachten gegen die „Pfaffen"[1]). Der Schriftwechsel beleuchtet scharf, den ganzen etwas seltsamen Handel. Eine eingehende Würdigung dürfte in dem Rahmen des vorliegenden Aufsatzes jedoch zu weit führen. Es sei nur kurz erwähnt, daß die Wirkereien der magdeburgischen Tapezerei sämtlich flämischer, zumeist Brüsseler Herkunft sind. Sie wurden von Kardinal Albrechts Günstling Hans Schenitz in den Jahren 1528 und später eingekauft. Dem Makler bringt der Handel kein Glück. Es erfolgt gegen Schenitz die Anklage, seinen Herrn bei dem Tapisseriekauf betrogen zu haben. Kardinal Albrecht läßt seinen ehemaligen Günstling einkerkern und heimlich richten; ein Vorgehen, das ihm die bekannte scharfe Fehde Luthers zuzieht.

Das Endergebnis des Prozesses zwischen Johann Friedrich und Magdeburg ist ziemlich verwickelter Natur. Die meisten Stickereien und ein kleiner Teil der Wirkteppiche gehen an das Erzbistum zurück.

An Bildteppichen aus dem eigentlichen Besitze Johann Friedrichs, also unter Ausschaltung der magdeburgischen Tapezerei, verzeichnet das Inventar vom 22. März 1549 nachstehende Stücke:

III.

II. Inventarium über die tapecerei.

1. 4 tepicht, dorunter golt, mit der passion, und ist ein itzlicher mit gruner leimet gefuttert.
2. 1 gewirkter tepicht, dorunter auch golt mit einem ganzen tornir.
3. 1 gewirkter tepicht, dorunter golt, mit der historia „Ecce, virgo concipiet".
4. 1 gewirkter tepicht, hat auch golt, dorinne stehet der keiser.
5. 1 tepicht, dorunter golt, mit dem konig Salomon in funf feldern.
6. 1 tepicht, dorunter golt, und darinne der babst und keiser.
7. 1 tepicht, dorunter golt gewirket, mit einem lustgarten.
8. 1 tepicht mit golde, darinnen stehet die historia ex canticis der Konig und Konigin mit iren diener und fraunziemer.
9. 1 tepicht, hat auch golt, mit den heiligen drei Konigen.
10. 1 tepicht, dorinnen golt, mit der historia „tota pulchra es amica mea".
11. 1 tepicht, dorinnen golt, mit dem abentmal Christi.
12. 1 tepicht, hat auch golt, dorinnen stehet mein gnedigster Her und doctor Bruck.
13. 1 tepicht mit golde, dorinne stehet mein gnedigster her und die Konigin in Engeland.

(1) Weimar, Reg. K, pag. 436 VV. Nr. 19, 1.

Digitized by Google

14. 1 tepicht mit golde, darinnen die historia „lasset zu mir kommen die Kindelein".
15. 1 tepicht mit golde, darinnen steht „nu freuet euch lieben christen gemein".
16. 1 tepicht mit golde, darinnen stehet S. Christoff.
17. 1 tepicht mit golde, darinnen stehet die historia Johannis in der wusten.
18. 1 tepicht mit golde, darinnen Joseph von Armetei mit dem hern Christo, do er in wolte ins grab legen.
19. 1 tepicht mit golde, dorinnen stehen zwu sirenen mit flugel.
20. 1 klein tepicht mit golde, dorinnen der Herzog von Gulich.
21. 13 kleine brustteppicht mit golde und gruner leimet gefuttert.
22. 9 brusttepicht mit golde und schwarzer leimet gefuttert.
23. 18 brusttepicht mit golde, die leisten oben mit weiser leimet gefuttert.
24. 3 gewirkte uberzuge uber pulster mit golde und roten parchem gefuttert.
25. 1 gewirkter tepicht mit gulden und seidenen leisten.
Summa der tepicht, so golt haben, seind 67.
26. 8 gewirkte brusttepicht.
27. 1 gewirkter himel mit gruner leimet gefuttert.
28. 1 großer gewirkter tepicht, darinnen der Daniel mit seinen gesellen, die abgoter anbeten.
29. 1 tepicht, dorinnen der Daniel dem Konig den draum ausleget.
30. 1 tepicht mit der gottin Ceres.
31. 1 alter tepicht, darinnen der Konig mit dem draum vom baum, der abgehauen war.
32. 1 alter tepicht mit einer jagt.
33. 1 tepicht, darinnen einer in einem Kuris reit.
34. 1 tepicht, darinnen etzliche uffm wasser stechen.
35. 1 tepicht, darinnen ein Konig mit einem grauen bart.
36. 1 tepicht mit dem olberge.
37. 1 tepicht, darinnen die historia vom Konig, der seinem sohne hochzeit machte.
38. 1 tepicht mit einem risenkampf.
39. 1 kleiner tepicht mit einem crucifix.
40. 1 goltfarber tepicht, darinnen ein Konig mit seinem hofgesinde.
41. 1 tepicht, darinnen die Maria mit dem Kindelein.
42. 1 alter tepicht, darinnen der konig unsinnig hin und wider uffm felde leufet.
43. 5 cleine grobe tepicht, darinnen allerlei angesichter.
44. 9 grune tepicht mit einem tiergarten.
45. 1 geler tepicht, darinnen der Konig einem weibe das zepter ufs heupt leget.
46. 1 alter grober teppicht mit bildern.
47. 13 alte gemeine grobe tepicht.
48. 1 tischtebicht, darinnen meins gnedigsten hern wapen mit golde.
49. 19 neue gewirkte tischtepicht.
50. 2 weise tebicht mit dolbn golt blumen.
51. 13 grobe gemeine banktepicht von allerlei farben.
52. 39 grune brustteppicht.
53. 6 grune bankdebichte.
54. 3 lange Rodiser tepicht, darunter gar ein neuer.
55. 4 kleine Rodiser tepicht.
56. 1 langer neuer tischtebicht, mit weiser leimet gefuttert.
57. 11 rote schlechte gewirkte tischdebicht.
58. 11 gewirkte fuestepicht, dorunter drei lange.

Digitized by Google

59. 4 alte bose Rodischer debicht.
60. 12 alte betdecken.
61. 2 tepicht mit der historia Jone.
62. 1 weiser schwebisch, darinnen der fursten von Sachsen wappen.

Summa der tepicht, so kein golt haben, se nd: 183.

Nota:

„Zwene tebicht vermuge des alten registers mangeln, nemblich der eine mit der kremerei und der ander mit der historia Jone."

Wir finden unter 2 den in 15 erwähnten „debich mit ein turnier" wieder, der aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem bekannten Turnierteppich zu Valenciennes identisch ist. Er bildete zweifellos eine Folge mit 14 (1131), dem Lustgarten, der gleichfalls von den sächsischen Wappenschildern umgeben ist.

Nr. 20 erwähnt den 1543 von Bombeck erworbenen Teppich mit dem Bilde des Herzogs von Jülich. Der Torgauer Schule sind ferner zuzuschreiben Nr. 12 mit der Darstellung des Kurfürsten und Dr. Bruck, Nr. 13 Johann Friedrich mit der Königin von England (im Inventar von 1566: Konigk in Engelant) sowie Nr. 19 ein Teppich „darinnen stehen zwu sirenen mit flugel" (ein starker Anklang an den noch erhaltenen Bombeckschen Teppich mit dem wahren Bilde Christi). Die für Meister Seger so charakteristische Art der Porträtwirkerei geht zweifelsohne auf die Torgauer Manufaktur und Heinrich von der Hohenmuel zurück. Ob Nr. 14 mit der „historia lasset zu mir komen die Kindelein" und Nr. 15 „nu freuet euch lieben christen gemein" gleichfalls Torgau zuzuschreiben sind, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. Die unter Nr. 45 angeführte „gele", d. h. in gelben und bräunlichen Tönen ausgeführte Tapisserie mit der Szene aus der Geschichte Esters, gehört wahrscheinlich einer norddeutschen Manufaktur an. Unter Nr. 61 erscheint die bekannte Torgauer Jonas-Folge. Die Nrn. 48, 49 und 50: 22 gewirkte Tischteppiche sind gleichfalls Heinrich von der Hohenmuel zuzuschreiben.

Nach dem Ableben Johann Friedrichs des Großmütigen bleibt zunächst der Textilienschatz in Weimar. Eine Teilung findet erst nach dem Tode Johann Friedrichs III., der 1565 kinderlos stirbt, unter den beiden noch überlebenden Söhnen des Exfürsten am Dienstag nach Estomihi des Jahres 1566 auf dem Grimmenstein statt.

IV ist das Verzeichnis der Teppiche, die Johann Friedrich dem Mittleren zufallen[1]), unter V sind die Wirkereien angeführt, die Herzog Johann Wilhelm zuerkannt werden.

* * *

IV.

I. Vorzeichnus der debich, so mit golde gewirkt seint, und der debich one golt.

1. 1 debich, darinnen der her Christus vom creutz genomen und ins grab gelegt wirt, mit gruner leinwat gefuttert.
2. 1 debich, darinnen die auferstehung und himelfart Christi, mit gruner leinwat gefuttert.
3. 1 debich, darinnen der her Christus das volk mit funf gerstenbrot speisset. Johannis am VI.
4. 1 debich, darinnen die aposteln in die welt gesendet werden.

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Reg. D 174b. Es stimmt im übrigen mit der zweiten Ausfertigung, die sich im Besitze der Heidelberger Universitätsbibliothek befindet, bis auf Kleinigkeiten überein.

Digitized by Google

5. 1 debich mit dem engelischen grus, auf den seiten vier propheten mit dem spruch: „Ecce, virgo concipiet".
6. 1 debich, darinnen ein Konigk mit seiner Konigin, iren dienern und frauziemern; oben steet: „Tota pulchra est".
7. 1 debich mit einem thornier, umbher mit der hern von Sachsen wappen.
8. 1 debich mit dem Kindertanz, darinnen stehet: „Nu freuet euch lieben christen gemein".
9. 1 debich mit dem Konigk in Engelant und mit meinem gnedigen alten hern dem churfürsten zu Sachsen hochloblicher und seliger gedechtnus.
10. 1 debich, darinnen sitzt ein mansperson, der gibt einer junkfrauen ein gulden tuch, auf einer seiten stehet ein alter man mit einem grabeschiet.
11. 2 kleinere debich mit meins gnedigen alten hern des churfürsten zu Sachsen hochloblicher und seliger gedechtnus conterfei; ist eins cleiner dan das ander.

II. Hellisch[1]).

12. 1 debich mit der creutztragung Christi, ist mit schwarzer Leinwat gefuttert.
13. 1 debich mit Maria und dem Kindlen Christi und Anna, ist nicht gefuttert.
14. 3 debich mit dem seheman (Luce am VIII), ist mit schwarzer leinwat gefuttert.
15. 1 debich mit der sendung des heiligen geistes, mit schwarzer leinwat gefuttert.
16. 1 debich mit sant Euchstachius, wie er dem hirsch nachrennt, mit schwarzer leinwat gefuttert.
17. 1 debich, darinnen sitzt ein Konigk auf einem stuel, umb ihn her vil biliporcks, und eine frau mit einem eingebunden Kindlen.
18. 1 debich mit einer gotin mit einem rossencranz, die hat einen zubogen in der hant, ist mit schwarzer leinwat gefuttert.
19. 1 debich, darinnen steht: „Justicia homo".
20. 1 debich, darinnen bullerei, ist mit schwarzer leinwat gefuttert.

III. Brustdebich mit golde gewirkt.

21. 9 debich mit wilden mennern, seint mit schwarzer leinwat gefuttert.
22. 6 debich mit dem sechsischen und gulischen wappen, mit gruner leinwat gefuttert.

IV. Gewirkte debich one golt.

23. 1 debich mit Maria und dem Kindlen Christi, dem beut Joseph ein apfel.
24. 1 debich mit der creutztragung des hern Christi.
25. 1 debich mit dem vorlorne sone
26. 2 debich, do der son seinen vatter ersicht } ist hellisch.
27. 1 debich, darinnen sitzt die Konigin Hester auf einem stuel, fur ir kniet Haman und bit um sein leben.
28. 4 debich, wie Daniel in den gluenden offen wirt geworfen, und der Konigk Nebukatnesor.
29. 2 grune debich mit einem tiergarten.
30. 1 debich mit einem Crucifix.
31. 1 debich, darinnen ein Konigk mit einem zcepter.
32. 1 debich, darinnen ein konigk mit einem schwarzen bart.

(1) Hellisch, d. h. aus Halle, scheint darauf hinzuweisen, daß es sich um die Teppiche aus dem Besitze des Erzbistums Magdeburg handelt. Die Bezeichnung ist jedoch ungenau.

Digitized by Google

V. Brustdebich one golt.

33. 6 debich mit der hern von Sachsen wappen.
34. 2 debich auf die vorbencke solche arbeit.
35. 2 debich mit nacketen Kindern mit allerlei vogeln.
36. 1 debich mit „Verbum Domini".
37. 14 grune debich auf damaschken art mit den sechsischen wappen, langk und kurz.
38. 1 grunen debich mit dem gulischen wappen.

VI. Banktucher one golt.

39. 2 lange grune banktucher mit den sechsischen wappen.
40. 3 banktucher mit allerlei farben und blumen.

VII. Gewirkte tischdebich one golt.

41. 1 taffeldebich mit dem wappen der chur zu Sachsen, ist mit weisser leinwat gefuttert.
42. 1 tischdebich mit dem wappen chur und Sachsen.
43. 1 tischdebich, darinnen „Verbum Domini".
44. 2 grune tischdebich.
45. 3 rothe tischdebich.
46. 1 Rodiesser tischdebich.

Eine Ergänzung führt noch hinzu:

1 stuck doctors Marthini Luthers conterfeit,
1 stuck des herzogs zu julichs conterfeit.

Von den Wirkereien entstammen die Nummern 1, 16, 18, 25 und 26 dem Textilienbestand Albrechts von Brandenburg. Außer den schon durch das Inventar von 1549 bekannten Teppichen der Torgauer Manufaktur finden wir hier den Teppich „Nu freuet euch lieben christen gemein" als Kindertanz erläutert[1]). Nr. 11 erwähnt zwei Wirkereien mit der Gestalt Johann Friedrichs des Großmütigen, zweifellos Torgauer Arbeiten. Das gleiche gilt von dem im Nachtrag angeführten und noch erhaltenen „Conterfei" Luthers. Der Teppich mit dem Bilde des Herzogs von Julich ist bereits als Arbeit Meister Segers erwähnt. Besonders interessant ist Nr. 17; der darin beschriebene Teppich scheint mit ziemlicher Bestimmtheit auf die bekannte Bombecksche Wirkerei mit dem Urteil Salomonis hinzuweisen. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der noch erhaltene Bildteppich eine Wiederholung des für den alten Kurfürsten gefertigten Stückes. Das Verfahren ist bei den Teppichwirkern allgemein üblich, ja sogar durch die Technik bedingt. Nur in den seltensten Fällen wird der an und für sich recht teure Karton einmal benutzt. Einer Vorzugsausführung unter Verwendung von Gold und Silber folgen in der Regel eine oder mehrere Wiederholungen in einfacher Weise, in denen bei den Lichtern der Metallfaden durch entsprechend getönte Seiden ersetzt wird.

Auch der Turnierteppich „umbher mit der hern von Sachsen wappen" erscheint in dem Verzeichnis.

Neu ist die Folge vom Sähemann, ohne daß es möglich ist, dieselbe einem bestimmten Atelier zuzuschreiben. Nr. 9 deckt sich mit III (13). Unter den „Brustdebich mit golde gewirckt" finden wir die bekannte Hohenmuelsche Folge der wilden Männer; auch die sechs Wirkereien mit dem sächsischen und jülichschen

(1) Vergleiche Bruck: Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Tafel 32.

Digitized by Google

Wappen sind Torgau zuzuweisen. Die unter „V Brustdebich one golt" angeführten Rückenlaken mit der „hern von Sachsen wappen" und „2 debich auf die vorbencke" mit entsprechender Darstellung fallen in die letzte Weimarer Zeit Meister Segers. Das gleiche gilt aller Wahrscheinlichkeit nach von den Nummern 37, 38, 39 und 40. Verschiedene andere Wirkereien des Inventars lassen sich erst durch näheren Vergleich mit den pommerschen Nachlaßverzeichnissen identifizieren.

Das nachstehende Inventar V mit dem Anteil der Wirkereien, die Herzog Johann Wilhelm zufallen, bringt die Vervollständigung des reichen Textilienschatzes Johann Friedrichs des Großmütigen[1]).

* * *

V.

I. Diese stuck seind von seiden, gold und silber.

1. Drei debicht mit gold, seiden und silber gewirkt, gehoren zusammen: ein historien von der cupidine.
2. Zwei stuck debicht gehoren zusammen, seind von gold, seiden und silber, eins von der heiligen drei Konige, das andere von Simeon.
3. Ein stuck von gold, silber und seiden von sant Hieronimo.
4. Ein klein stuck von Apoclypside von gold, seiden und silber.
5. Zwei alte stuck von der passion von gold, silber und seiden.
6. Ein klein stuck von der geburt Christi von gold, seiden und silber.
7. Ein lang schmal stuck von einer jhagt.
8. Zwei stuck gehoren zusammen, eins von Maria, das ander von der Justilien)?).
9. Ein stuck von der heiligen dreifaltigkeit.
10. Ein stuck das abendmahl.
11. Ein stuck von der belehnung, die der babst dem Kaiser tut.
12. Ein stuck, wie ein Kaiser seinen sohn belehnet.
13. Ein groß stuck, da unser lieber gott die Kindlein heist zu ihm kommen.
14. Ein stuck von der historien Bersobea.
15. Ein stuck von sanct Christoff.
16. Ein stuck von einer heidnischen historien.
17. Ein stuck vom konige Salomon groß.
18. Ein groß stuck von der geburt Christi.
19. Ein klein stuck von sanct Christoff.
20. Ein stuck, wie Christus vom creutz genommen.
21. Ein stuck, wie Maria Magdalena zu unserm hergot in garten kompt.
22. Sechs stuck von chursechsischen und julischen wappen.
23. Eilf stuck von der hirß-, seu- und berenjagt.
24. Ein tischtebich und drei bankphuel.

II. Diese nachvolgende stuck seind nicht von seiden (gemeint ist: ohne Metallfäden).

25. Ein groß stuck von einem lustgarten.
26. Drei stuck vom propheten Jhona.
27. Zwei stuck vom Kindertanz.
28. Funf stuck aus der stamstuben.
29. Ein stuck von D. Waltherns und Lucas, Whalen[2]).

(1) Weimar, Gesamtarchiv. D 174b. Bl. 60a—61b.

(2) Die Personen des D. Walthorus und Lucas des Wälschen sind mit Sicherheit vorerst nicht festzustellen.

Digitized by Google

30. Drei stuck von Verbum domini.
31. Ein groß stuck: ligt einer im beth und ubergibt seinem sohn das regiment.
32. Ein stuck von einem alten Kaiser uff einen richstuel sitzet.
33. Zwei grosse stuck, eins von der jagt, das ander, do sie auf dem wasser stechen.
34. Ein groß stuck von einer zeuberer(in), die einem konig alle ding, so er angriff, zu gold machte.
35. Zwanzig grune brusttebicht.
36. Funf schlecht banktebicht.
37. Funf debicht von allerlei vogel und andern thieren.

Aus dem ehemaligen Besitze des Kardinals Albrecht entstammen die unter 1, 2, 4, 6, 8, 9, 15, 16 angeführten Wirkereien, die sämtlich dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts angehören und wohl zu den prächtigsten Erzeugnissen der Brüsseler Manufakturen zählten. Von Torgauer Bildteppichen finden wir unter Nr. 26 die Jonasfolge, ferner zwei Stück mit dem Kindertanz[1]), eine Wirkerei mit „D. Waltherus und Lucas Whalen", zweifellos eine der üblichen Torgauer oder Weimarer Porträtteppiche, sowie sechs Stück mit dem chursächsischen und jülichschen Wappen.

Wie schon erwähnt, bringen die Inventare des Greifengeschlechtes weitere Aufschlüsse.

1536 wird in Torgau die Hochzeit Marias, der Schwester Johann Friedrichs des Großmütigen mit dem pommerschen Herzog Philipp I. in feierlicher Weise durch Martin Luther selbst eingesegnet. Die Beziehungen der beiden Fürstenhäuser sind die denkbar engsten. Noch jetzt zeigt der bekannte Croyteppich in Greifswald die Fürsten und Fürstinnen Sachsens und Pommerns vereint als Schützer und Hüter des evangelischen Glaubens. Wahrscheinlich gehörte der Verfertiger der Wirkerei, Meister Peter Heymann, der Torgauer Manufaktur als Geselle an. Auf jeden Fall bezieht auch weiterhin Herzogin Maria die farbenprächtigen Erzeugnisse der heimischen Wirkerkolonie. Die Durchsicht des Nachlaßinventars des Herzogs Philipp I. vom 26. Februar 1560[2]), dessen Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Wehrmann zu Greifenberg verdanke, schafft völlige Klarheit. Wir finden unter Nr. 34 „Ein langes, schmales Torgower Stück darauf die Hirsch-Jagt". Die Nummern 5 und 6 bringen die Bären- und Auerochsenjagd. Das Anteil-Inventar V des Herzogs Johann Wilhelm führt unter 7 an „Ein lang schmal stück von einer jhagt", unter 23 „Eilf stück von der hirß-, seu- und berenjagt". Besteht ein Zweifel, daß es sich um Arbeiten der Torgauer Manufaktur handelt? Zum mindesten sind die schmalen Rückenlaken mit der Hirschjagd Meister Heinrich zuzuweisen. Nr. 17 aus Herzog Philipps I. Nachlaßinventar bringt „Ein Teppich oder Tischtuch, in der Mitte der Name Jesus", Nr. 33 „Ein Tapt darin Verbum domini über einen Tisch". Wir finden die gleichen Tischteppiche in den Grimmensteiner Verzeichnissen unter IV 36, 43 und V 30. Die Stettiner Urkunde spricht von „Zwei Calcunische Hühner, darauf zwei Kinderle mit Bungen oder Bauchen (Pauken) sitzen mit Blumen". Herzog Johann Friedrich der Mittlere erhält auf seinen Anteil Nr. 35 „2 debich mit nacketen kindern mit allerlei vogeln". Auch ein Judicium Salomonis bringt das pommersche Inventar. Der Ausdruck ist allerdings zu allgemein gehalten, um einen Vergleich zu ermöglichen. Die angeführten Beispiele, die sich noch durch einige Wappenteppiche vermehren lassen, zeigen

(1) Vgl. Inv. IV, 8.

(2) Stettin, Staatsarchiv, P. I, Tit. 49, Nr. 17, Fol. 15—16 und ad. 17. Vgl. auch Balt. Studien XXVIII, Seite 32 ff.; Seite 37 ff.

Digitized by Google

mit genügender Klarheit, welchen beträchtlichen Umfang die Torgauer Manufaktur besessen haben muß. Zweifelsohne arbeitete Meister Heinrich von der Hohenmuel außer für seinen Fürsten und Herrn auch zahlreiche Teppiche für sonstige deutsche Fürstenhäuser. Entsprechend verhält es sich mit der Weimarer Manufaktur Seger Bombecks. So weist z. B. das Heidelberger Schloß nach dem Inventar von 1584 (München, Hausarchiv, Akt. 2408, fol. 239—87) „ein clein geviert stück neu dapezerei, darinnen hertzog Hans Friederich (des Mittleren) zu Sachsen contrafet" auf.

Als Schluß des archivalischen Teils der Untersuchung sei unter VI des Dresdener „Inuenttarrim der Tappecerey" vom 28. Februar 1589[1]) angeführt.

* * *

VI.

Grosse Tappecerey:

10 Grosse Stuckenn vonn der Alttenn Passionn, Gar reich, vonn Goltt, sielber vnnd Seidenn gewiercktt vnd sehr kunstreich gemachtt, 10 Grosse Stuckenn, vonn der Neuen Passionn, vonn goltt Sielber vnnd seidenn gewircktt,
1 Stuck vonn dem Ohlberge. Auch vonn der Neuenn Passionn,
3 Grosse Stucken, mit goltt Sielber vnnd Seidenn gewiercktt, vonn Loth,
7 große stucken von konningk Dauitt, vnnd Golliath,
10 „ Stuckenn vonn Konnigk Saaull,
7 „ „ „ Mose,
10 „ „ „ Noha,
7 „ „ „ Hercula,
10 „ „ „ Gedeonn,
12 grosse stuckenn, vonn Behrrenn, wieltt vnnd Schwein Jagttenn, Darrunder seindt 9 Stuck, mitt goltt vnnd Sielber gewircktt, Die Anndernn 3 seindt schlechtt, Diese werdenn Auff die Reichstage geprauchtt.

Grosse Tappecerey.

9 Grosse Stuckenn, vonn den Riesen vnd Zwerge, so die berge zusammen tragenn,
8 grosse stuckenn, von den wielden Mennernn, mohrrenn vnd Zwergenn,
7 grosse Stuckenn vonn konnigk Sallomonn,
6 kleinerre „ „ „ „
10 Anderre Stuckenn Ettwaß kleiner, vom konnig Sallomon,
13 grosse, mittell, vnd kleine stucken, von der Teuczsch. schlachtt ordenung, vnd Zugk, gegen deß Turckenn Zugk vnd Schlachttordnung,
1 groß Stuck darrauff eine schwein Jagtt ist,
1 „ „ „ die Refier, von Piehrnn vnnd Meißenn Ab Contrafect ist,
6 grosse Stuckenn, von Laubwergk, vnd Seullen von Allerley farben,
2 Schmalle stuckenn, von Laubwergk, vnd lanndtschafftenn, Auch mitt Frannssenn,
6 Stuckenn Ettwaß kleinerre, alß die Anderrn grossenn, mitt grünen Laubwergk, Darrienen vogell seindt.

Große Tappecerey.

7 Grosse Stuckenn, vonn grünen Laubwergk, vnd vogelnn, Seindt Ettwaß Altt
12 Stuckenn Ettwaß kleinner, mit dem Sächssieschenn wappenn, vnnd mit Goltt vnnd Sielber, vonn allerley farbenn Laupwergk, Inn Brust gedeffel gemachtt vnnd gewircktt.
23 Stuckenn Ettwaß breitterre, mitt dem Sächssieschenn wappenn, von Allerley farbenn Laubwergk gemachtt, Solche werdenn vff die Reichstage gebraucht,

(1) Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 8687.

Digitized by Google

1 viereckichtter Debichtt, mit goltt, vnnd Sielberr gewiercktt, mit schwarczenn Sammadt Eingefast, Inn welchenn, Doctor Marttinuß Lutterß Conntrafect ist,
1 Stuck geuiertt Debichtt, dariennen Ist kayser Carll gewirckttt, vnnd daß Österreichiesche wappen,
1 groß Stuck, darrienen Ist, daß Sächssiesche wappen,
6 grosse Stuckenn, von Barrieß, vnnd Helena, Solche werdenn vff die Reichstage geprauchtt,
4 grosse Stuckenn, von denen kleinen Kienderlein, welche mitt einander Fechtenn, Solche werdenn Auch mitt vff die Reichstage, Geprauchtt vnnd genommenn,
3 gar Altte Abgenucztte viereckichtte Gewurcktte wüellenne Dieschdebichtte,
7 grosse altte stucken, von Becerey (Reiherbeize) vnd Jagtten so Icziegerczeidt zu Fußdebichttenn gebrauchtt werdenn.
1 gar Altt klein Stucklein Tappecerey,
1 viereckichtt Stuck, darrauff die Hiestoria, wie Eine Arme Sünderienn, So ehebruchs Halben beschuldigtt gewest, fur denn Herrnn Christo gefuhrtt wierdt,
6 Grosse Stuckenn vonn Thobiaß,
16 „ „ „ Abraham vnd Sallomonn,
6 „ „ „ grünen Laupwergk,
vnd den Sächssieschenn wappenn, welche die Herczogk Eherichienn zu Braunschweigk, Hatt machenn Lassenn, Obwoll derrer zuuorhienn nur 5 stucken gewest sein, so ist doch Einneß vonn der annaburgk darczu komenn,
14 Stuck gar Altte Tappecerey, so mann zu fußdebichttenn pflegett zugebrauchenn.

Grosse Tappecerey.

1 Groß Stuck vonn Paulluß bekehrunge, vnd
1 Groß stück, mit Einen Lebenn (Löwen), vnd greiffenn Seindt beide zu Koppennhagenn gemachtt, vnnd Iczo vffenn neuenn Stall. Inn S. Churf. Geh. gemach befundenn wierdt.
7 Grosse Stuckenn vonn Hercule Inn Rundelenn mit grünnenn Laupwergk,
8 grosse Stückenn vonn wieldenn thierrenn so einander zu reissenn, mit grunnem Laupwergk.
16 Stuckenn Ettwaß kleiner, von Allerley wieldenn Thierrenn So einander zu reissenn vnd mitt grunnen Laupwergk.
9 Grosse Stuckenn, vonn Allerley grunen Laupwergk, vnd kleinen vogeln,
7 Grosse Stuckenn Tappecerey, vonn dem Abgott Behell, vnnd dem Danniell,
2 Grosse Stuckenn, vonn Inndiannieschenn Hunnernn, vnnd mitt Allerley farbenn, grunnenn Laupwergk.

Grosse Tappecerey.

5 Stuckenn gewurcktte, vnnd gemoltte Debichte, mit seullenn, vnnd Rottenn Feldernn, Halttenn 41¼ Dreßniesche Elen, So Inn der Churfurstienn. p. gemach, Ann denn wenndenn Rumb Anngemachtt sein,
3 Stuckenn, derrergleichenn Debichtte, die halttenn ann Dreßnieschenn Elen 51, 53, 55. Inn Summa 159 elen, Diese seindt nichtt Auffgemachtt, Sein zum Theill böese, vund mottenn fressigtt,
1 geuiertter Bloer vnnd gelber gewurcktter Dieschdebichtt,
1 gar Altter gewurcktter Dieschdebichtt, vonn Allerley farbenn, midt dem Sächssieschenn wappenn.

Das Inventar bringt eine ganze Reihe von Arbeiten Meister Heinrichs. Wir finden unter dem Titel „Grosse Tappecerey“ zunächst „9 grosse Stückenn vonn

Digitized by Google

den Riesen und Zwerge, so die berge zusammen tragenn". In der Torgauer Ausgabeanweisung von 1540 wird angeführt „4 gulden gr. vor visirunge (Kartons) als leisten (Bordüren), die man zum bergkwerge gebraucht"[1]). In den Weimarer Inventaren kommt ein Teppich, in dessen Bordüren Motive mit Bergwerksdarstellungen benutzt werden, nicht vor. Sollte die Wirkerei im Auftrage des Herzogs Moritz entstanden sein?

Die nächste Folge von 8 (nicht neun) Stück ist die der wilden Männer, zweifelsohne eine Wiederholung der bekannten Torgauer Teppiche. Sie genießt noch in den folgenden Jahrhunderten ein besonderes Ansehen. Als Philipp Heinhofer am 16. Oktober 1617 das Dresdener Schloß besichtigt, erregen die „Tapezereyn von wilden Leutten in der Cammer an Card. Ciesels Zümmer" sein Interesse. Noch mehr nehmen ihn allerdings die Wirkereien des steinernen Saals in Anspruch. Es ist die bekannte „Historia wie Churfürst Mauritz wider den Türcken in Ungarn gezogen A. 1553 fein alles den nationen nach, die er bey sich gehabt, in hubsche Feldordnung außgethailet". Die Folge ging mit so vielen anderen Bildteppichen durch den Schloßbrand vom Jahre 1701 zugrunde. Der Verlust des Türkenzuges läßt sich vielleicht noch am ehesten verschmerzen. Es handelt sich nach Hainhofers Schilderung um eine Verherrlichung des Kurfürsten Moritz, dem die Bildteppiche mit Kaiser Karls Taten[2]), den Kriegszügen Herzog Albas[3]), den Kämpfen des Erzherzogs Albert[4]) und ähnliche Reihen wohl als Vorbild vorschwebten. In der Mehrzahl entsprechen diese Wirkereien, mit kämpfenden Gruppen oder den in endloser Folge aufziehenden Kriegskolonnen ausgefüllt, wenig den Anforderungen eines Bildteppichs, ganz abgesehen davon, daß Kurfürst Moritz kein Jan Vermeyen als Patronenmaler zur Verfügung stand. Auch das „Contrafect Doctor Marttinuß Lutterß" sowie die bekannte Arbeit Meister Segers, die Darstellung Kaiser Karls, finden wir wieder. Zweifelhaft erscheint es, inwiefern die verschiedenen Wappenteppiche Hohenmuel oder Bombeck zuzuschreiben sind. Am Schlusse des Inventars werden die Torgauer Bildteppiche mit den Indianischen (Calcunischen) Hühnern erwähnt.

Von dem ganzen reichen Schatz an Wirkereien, den Meister Heinrich mit seinen Gesellen schuf, ist heute kaum ein Stück bekannt, das mit unzweifelhafter Sicherheit der Manufaktur Torgau zugeteilt werden kann. Starke Wahrscheinlichkeit spricht für den Jonasteppich im kgl. Schloß zu Berlin, der durch die Gobelinmanufaktur Ziesch & Co. vor einigen Jahren einer Instandsetzung unterzogen wurde. Wir finden links die Szene „Jona, ins Meer geworfen. Jone, I". Das Schiff treibt auf den erregten Wellen. Die Besatzung — in der typischen Tracht um 1545 — schleudert Jonas über Bord, unmittelbar in den mit fürchterlichen Zähnen besetzten Rachen des Walfisches. Das rechte Schriftband in der oberen Bordüre lautet: „Jonas ist zornig, Jone 3". Der Prophet entsteigt dem Schlunde des Wales. Im Hintergrunde ist Ninive dargestellt, die typische und vorzügliche Wiedergabe einer wehrhaften deutschen Stadt des 16. Jahrhunderts mit zahlreichen Türmen und Kirchen. In der rechten oberen Ecke sitzt der zornige Jonas unter einer riesigen Kürbisstaude und erfleht die Vernichtung der sündigen Einwohner. Die

(1) Weimar, Gesamtarchiv, Bb 4482.

(2) Die Folge der Eroberung von Tunis befindet sich in der kgl. spanischen Tapisserie-Sammlung zu Madrid. Auch die Teppiche, die Schlacht von Pavia darstellend, sind noch erhalten und befinden sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

(3) Von dem Herzog von Berwick-Alba 1877 zum Verkauf gestellt.

(4) Kgl. Spanische Tapisserie-Sammlung

Digitized by Google

Sonne (als menschliches Gesicht dargestellt) sendet glühende Strahlen auf das Haupt des Propheten. Stil und Charakter sprechen in vielen Punkten für die Cranachschule. Die geschickt durchgeführte Technik ist ganz die eines flämischen Meisters, der nach deutschen Patronen arbeitet. Die nur teilweise erhaltene Bordüre gibt ein Blumenmotiv in reichlich steifer Auffassung. Es handelt sich bei der Wirkerei (1,19 m hoch, die untere Bordüre fehlt; 1,79 m lang) um eine Arbeit, die mit starker Wahrscheinlichkeit Torgau zugeschrieben werden kann. Mit der in den Weimarer Inventaren erwähnten Folge ist sie jedoch nicht identisch, aus dem einfachen Grunde, weil sich in dem einen Teppich bereits die ganze Geschichte des Propheten Jonas abrollt.

Als weitere Arbeit kommt für Torgau das Bildnis Martin Luthers aus dem Besitze des Freiherrn Dr. v. Friesen auf Schloß Schleinitz in Frage. Der Grund für seine Zuschreibung an die erste sächsische Manufaktur liegt in der Art der Lösung der Einzelheiten. Die Auffassung des Hintergrundes, der Waldbestand mit der Schloßanlage, wie auch die sonstige Behandlung des Brustbildes des Reformators ist verschieden von der bekannten Bombeckschen Wirkerei Kaiser Karls. Die Bordüre ahmt in völliger Verkennung des Teppichcharakters einen regelrechten und reichlich langweiligen Holzrahmen nach. Als Vorbild diente ein Cranachscher Stich. Die Größe der Wirkerei, die in den Lichtern reich mit Gold und Silber gehöht ist, beträgt 1,28 × 1,00 m. Luther ist mit braunem Talar, mit schwarzer Mütze dargestellt; in den Händen hält er ein Buch. Naturgemäß können die Unterschiede in der Technik Hohenmuels und Bombecks nur gering sein, ganz abgesehen davon, daß die weniger wichtigen Einzelheiten von keinem der beiden Meister, sondern von untergeordneten Gehilfen ausgeführt wurden. Dem Meister bleiben in der Regel nur Kopf, Hände, Fleischteile sowie die reicheren Details der betreffenden Wirkerei vorbehalten. Es ist die übliche Arbeitsteilung, die sich bereits seit dem 15. Jahrhundert in fast allen flämischen Manufakturen feststellen läßt.

Zweifellos besteht die Gewißheit, daß noch eine Reihe von Teppichen auftauchen, die Meister Heinrich unbedenklich zuzusprechen sind. Die Zahl der in Torgau gefertigten Wirkereien ist eben zu groß, um spurlos zu verschwinden. Bei einer weiteren Anzahl von Bildteppichen besteht schon jetzt die starke Wahrscheinlichkeit, daß sie Torgau angehören. Zunächst sei jedoch von einer vielleicht voreiligen Zuweisung abgesehen. Der gleiche Zweifel gilt den Passionsteppichen der Gemäldegalerie zu Dresden. Richter fußt in seinem Aufsatze „Über die altniederländischen Bilderteppiche“[1]) darauf, daß im Dresdener Inventar von 1565 die „Neun Patronen auf Tücher gemalt, darnach die Passio gewirkt“ angeführt werden. Auch Daniel Wintzenbergers gereimter „Lobspruch der Stadt Dresden“, in dem er 1591 das kurfürstliche Schloß besingt, ist in der allgemeinen Fassung nicht überzeugender. Ein Blick auf die Teppiche selbst zeigt unzweideutig, daß Richters Annahmen unrichtig sein müssen. Die älteste der sechs Wirkereien mit der Darstellung des Gekreuzigten ist eine Wiederholung des häufig veröffentlichten Stückes der königl. spanischen Tapisseriesammlung. Es ist eine typische Brüsseler Arbeit um 1515. Die drei dann zusammengehörigen Bildteppiche mit der Anbetung der Hirten, Kreuztragung, Himmelfahrt sind sämtlich spätestens um 1530 entstanden. Die beiden letzten Passionsteppiche, das Abendmahl und eine zweite Himmelfahrt, könnten eine Torgauer oder Dresdener Wiederholung nach einem flämischen Karton sein. Ausgerechnet diese Wirkereien tragen die Brüsseler Marke, kommen also

(1) Dresdner Geschichtsblätter 1893.

Digitized by Google

gleichfalls nicht in Betracht. Die Deutung der im Inventar von 1565 angeführten, damals in Dresden vorhandenen „Patronen" ist wesentlich einfacher. Um Kartons für Teppiche im Basselisseverfahren, das sowohl von Hohenmuel wie von Bombeck nachweislich geübt wurde, kann es sich nicht handeln, da dieselben dann in die durch die Technik bedingten üblichen schmalen Streifen zerschnitten worden wären, also unter den „Tafeln und Tüchern" des Inventars keinen Platz gefunden hätten. Dagegen ist es im 16. und 17. Jahrhundert ein recht häufig geübter Brauch, die kostbaren, reich mit Gold und Silber gewirkten Teppiche, die einen außerordentlichen Wert darstellten, nur an den höchsten Feiertagen aufzuhängen, während der übrigen Zeit aber durch Patronen, d. h. durch Kopien zu ersetzen. Bei Hautelisseteppichen, die ein Zerschneiden der Patronen nicht erforderten, wurden naturgemäß die ursprünglichen Vorlagen als Ersatz benutzt. Zweifellos stammen sowohl die Passionsteppiche wie auch die jetzt verschwundenen Kartons aus Flandern und haben nichts mit unseren sächsischen Manufakturen zu schaffen.

Kurzwelly führt bereits die heute bekannten Arbeiten Meister Bombecks an. Außer dem schon mehrfach veröffentlichten Hüftbild Kaiser Karls erwähnt er das lebensgroße Bildnis des Herzogs und nachmaligen Kurfürsten August von Sachsen, einst im Besitze des Herrn Desache in Paris. Es trägt die Signierung S. B. und stellt den Fürsten zwischen zwei reliefierten Renaissancesäulen dar. Ich habe leider vergeblich versucht, den jetzigen Besitzer der Wirkerei ausfindig zu machen. Der Beschreibung nach paßt sie sich stark der Auffassung der in Neuburg noch erhaltenen Porträtteppiche mit den Gestalten Ottheinrichs, seiner Gemahlin und seines Bruders Philipp an. Die Erfindung und der Gebrauch der Porträtteppiche ist überhaupt keine Eigentümlichkeit einer deutschen Manufaktur. Die Sitte, fürstliche Personen in kostbaren Wandbehängen zu verewigen, bürgert sich in Deutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein, namentlich seit Bernhard van Orley's Meisterhand die Kartons zu der berühmten Folge der Fürsten und Fürstinnen aus dem Hause Nassau durchführte. Noch Carel van Mander spricht mit Bewunderung von den reichen Teppichen des Grafen Moritz.

Die von Seger Bombeck gewirkte Wappen — Tischdecke im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die zwei Wappen der Stadt Leipzig sowie das Judicium Salomonis, dem leider die früher vorhandene Bordüre mit der Spruchinschrift fehlt[1]), sind in den Veröffentlichungen Kurzwellys und Wustmanns hinreichend besprochen. Von besonderem Interesse dagegen ist der allegorische Wandbehang aus Schloß Eisenberg. Keine der Arbeiten Bombecks gibt uns einen so erschöpfenden Einblick in des Meisters Werkstattbetrieb wie gerade dieser große, friesartige Teppich (5,80 × 1,65 m). Die Bilddarstellungen beginnen rechts. Drei Kleriker mit Tierfüßen und Krallen gehen auf einen knienden Geistlichen los, in dem unschwer Martin Luther zu erkennen ist. Das Motiv mutet auf den ersten Blick recht seltsam an. Tatsächlich ist es nichts weiter wie die in der Cranachschule so unendlich oft verwandte Allegorie des Alten Testaments. Tod und Teufel bedräuen den Menschen, es ist ihm kein Heil gegeben, rettungslos eilt er der Verdammnis zu. Wir finden die Darstellung unter anderem auf dem 1543 von Cranach gemalten Titelbild der bekannten Luftschen Bibel in der Universitätsbibliothek Jena. Tod und Teufel erscheinen in ihrer charakteristischen Gestalt; Papst, Kardinal und Mönch werden in dem Flammenmeer der Verdammnis, auf das der unerlöste Mensch zueilt, dargestellt. Fast unverändert — die Gestalten in dem Fegefeuer

(1) Stepner, Inscriptiones Nr. 1658.

Digitized by Google

fallen fort — zeigt sich das gleiche Motiv in dem Gothaer Sündenfallbild. Besonders typisch erscheinen mir die zwei Votivbilder „Altes und Neues Testament" in der Hauptkirche zu Kamenz. Rechts stehen die Repräsentanten des alten Bundes, links entflieht der Mensch; der Tod führt die nämliche Saufeder, die in dem Bombeckschen Teppich der mittlere Kleriker schwingt. An Stelle des Teufels erscheint der „grimme Leu" (Papst Leo X.) mit einer Fahne mit den Schlüsseln Petri. Die Darstellung wird durch einen dritten Gegner Luthers ergänzt, der mit Steinen, d. h. mit unwahren Angriffen, auf ihn wirft. Luther tritt jedoch nicht in der Rolle des unerlösten Menschen auf, er deutet vielmehr auf die Gruppe, als wollte er sagen: Seht, dies sind die Vertreter von Tod und Teufel, die falschen Propheten, die euch verderben wollen. Die Mittelszene ist die teilweise Wiedergabe der entsprechenden Darstellung des Neuen Testamentes. Der Auferstandene schwingt die Siegesfahne, zu Füßen Tod und Teufel. Das Motiv ist bei Cranach und seiner Schule vielfach noch häufiger wie das des Alten Testamentes. Es sei nur an das prächtige Mittelbild des Altarwerkes in der Stadtkirche zu Weimar erinnert. Auch die Kamenzer Tafel zeigt die gleiche Auffassung. Ein Blick auf die Wiedergabe genügt, um klar erkennen zu lassen, wie wenig neue Gedanken der Patronenmaler des Bombeckschen Teppichs gefunden hat. Er setzt seinem Teufel die Tiara auf, fügt noch einige Mönche hinzu und die Vorlage ist fertig. Die Darstellung des Auferstandenen ist in der Haltung im übrigen ein ziemlich genaues Spiegelbild der Kamenzer Tafel. Auch der Boden vor der Tumba zeigt die herumliegenden Steinbrocken. Der Maler der beiden 1542 entstandenen Kamenzer Bilder ist der Cranachschüler Wolf Krodel. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der Teppich weder für Herzog Johann Friedrich, noch für Kurfürst Moritz gefertigt worden; jedenfalls fehlt bisher jeder urkundliche Beleg. Die Einfügung der von einem Cranachschüler gelieferten Patronen — es sind deren fünf: die drei Kleriker; Luther; der Auferstandene mit Grab, Tod und Teufel; der Krieger rechts vom Grab und der Bewaffnete links — ist ziemlich willkürlich und nichts weniger als geschickt.

Meister Seger arbeitet nach einem alten Rezept, das sich bei der Mehrzahl der flämischen Bildteppiche des 16. Jahrhunderts feststellen läßt. Jeder Wirker hat eine Anzahl Patronen für Vordergrund — Pflanzenwerk und dergleichen — und der Hintergrund — Landschaften und ähnliches — und vor allem eine reichliche Auswahl an Bordürenmotiven zur Verfügung; der Kartonist entwirft nur in seltenen Fällen die ganze Bilddarstellung fix und fertig. Es widerspricht dies durchaus der Tradition, ganz abgesehen davon, daß der betreffende Figurenmaler kein guter Tier- oder Pflanzenmaler zu sein braucht. Außerdem würden die Kosten für die betreffenden Patronen viel zu hoch, die Möglichkeit, die Bildfläche je nach den Wünschen des Bestellers zu vergrößern oder zu verkleinern, wäre außerordentlich erschwert. Wir finden die Methode geradezu charakteristisch in Meister Segers Teppich angewandt. Es ist unverkennbar, wie die Kartons etwas gewaltsam der Bildfläche eingepaßt und nun wohl oder übel durch das Pflanzenwerk, die große Schrifttafel und dergleichen mehr, in Zusammenhang gebracht werden. Nur so ist es erklärlich, wie z. B. der eine schlafende Krieger in etwa doppelter Lebensgröße unmittelbar neben dem knienden Luther dargestellt wird. Die Flora in der oberen Hälfte des Teppichs ist rein flämisch; es sind die üblichen blühenden Sträucher, die auf den großen Brüsseler Teppichen die Zwischenräume zu Füßen der verschiedenen handelnden Personen ausfüllen. Der Inhalt der rechten Bildhälfte wäre, nochmals kurz zusammengefaßt, ungefähr der folgende:

Digitized by Google

Das Wirken des Reformators (der auf die drei Kleriker weisende Luther) deckt trotz aller Ankämpfungen die päpstliche Irrlehre auf. Der siegreiche Christus bereitet durch das reine Evangelium den Feinden des geläuterten Glaubens vollends ein Ende. Schwieriger gestaltet sich die Deutung der linken Bildseite. Der Ansicht Kurzwellys, daß es sich um eine allegorische Wiedergabe des bekannten Liedes „Die wittenbergische Nachtigall" von Hans Sachs handelt, ist nicht ohne weiteres beizupflichten. Schon die Annahme, daß der bei Hans Sachs fehlende Uhu sich aus der Tiersymbolik der Reformationszeit erklärt, ist falsch. Der Uhu, der den Vogel schlägt, ist eines der üblichen Bordürenmotive, nichts weiter. Die Darstellung findet sich fast wörtlich — der Uhu dreht den Kopf etwas mehr nach rechts, der gefangene Vogel zieht den einen Flügel ein — in der oberen Bordüre eines zeitgenössischen großen flämischen Teppichs mit der Darstellung der Begegnung Jakobs und Esaus im Besitze des Verfassers. Ebensowenig Beweiskraft für Hans Sachsens Lied besitzen die verschiedenen Singvögel und der am Bachrand liegende Hase — gleichfalls ein beliebtes Bordürenmotiv. Die linke Bildseite erweckt vielmehr den Eindruck, als ob ursprünglich eine weitere figürliche Szene vorgesehen war, die aus irgendwelchen Gründen auf Wunsch des Bestellers des Teppichs wegfiel, oder, was noch wahrscheinlicher sein dürfte, der für die Wirkerei vorgesehene Platz war unverhältnismäßig groß; Meister Seger half sich, indem er eine rein landschaftliche Szene mit den entsprechenden Mitteln wie an der oberen rechten Hälfte zufügte.

Die Lösung der Bordüre — um einen Palmstrunk schlingen sich Früchte und blühende Pflanzen — ist rein flämisch. Das Motiv wird vornehmlich in den Brüsseler Teppichen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts immer und immer wiederholt. Die Patronen hat Meister Seger zweifelsohne aus seiner alten Heimat mitgebracht. Die etwas reichere Lösung ist Bombeck genau bekannt, es sind die gleichen um den Palmstamm gewundenen Blumen- und Fruchtbüschel, in den Zwischenräumen durch eingefügte Tiere belebt. Wir finden Papageien; den Uhu, der den Vogel würgt, Hasen, Fasanen, Eisvögel, Elstern und dergleichen; kurz, die Tierwelt, die sich teilweise in der linken Bildhälfte des Teppichs tummelt. Die untere Bordüre, die der Wirkerei erst das richtige Verhältnis gibt, fehlt bereits seit der Einfügung in das geheime Betstübchen, das sich Herzog Christian von Eisenberg um das Jahr 1700 in einem an die Schloßkirche anstoßenden Erdgeschoßgewölbe einbauen ließ. Der prächtige Teppich wurde hierbei in vier Stücke zerschnitten, um ihn so besser den vorhandenen Wandflächen anpassen zu können. 1905 erfolgte die Zusammensetzung und, soweit erforderlich, auch eine Ergänzung in dem Atelier Carlotta Brinckmanns. Das Gefüge der Textur ist ziemlich eng, auf 1 cm kommen 6—7 Kettfäden. Außer Wolle und Seide sind Metallfäden verwendet; die Farbengebung sucht sich dem Schema der Brüsseler Wirkereien anzupassen. Die Tiefe und Feinheit der Töne läßt vielfach zu wünschen übrig, der Grund liegt in den Schwierigkeiten, die bei der Herstellung mit der Beschaffung richtig eingefärbter Wollen und Seiden verbunden waren.

Der zweite aus der Betstube des Eisenberger Schlosses stammende Teppich (4,44 × 1,38 m) mit dem wahren Bilde Christi, das von zwei geflügelten Fabelwesen gehalten wird, zeigt völlig flämischen Einfluß. Triton und Nereide entstammen irgendeiner Brüsseler Patrone; das üppige Rankenwerk ist von einem Cranachschüler, wahrscheinlich unter Benutzung von Stichvorlagen, ausgearbeitet. Die Fruchtbüschel, die sich dem Eichenkranz einpassen — der übrigens analog dem sonst beliebten Palmstamm behandelt wird — sind die bekannten Bordüren-

Digitized by Google

motive. Die Gesamtkomposition des Bombeckschen Teppichs finden wir wieder in der prächtigen Delitzscher Tischdecke des Egidius Wagner. Die Bilddarstellung zeigt das kursächsische Wappen in reicher Umrahmung. Die Bordüren dagegen weisen an den vier Seiten in den Mitten Wappenschilder auf, die ganz entsprechend wie bei unserem Bombeckteppich von je einem Tritonen und einer Nereide, deren Leiber ebenfalls in Laubwerk auslaufen, gehalten werden. Das Motiv zeigt völlig klar, daß beide Meister der gleichen Schule entstammen, und in vielen Fällen nach denselben Patronen arbeiten. Zugleich deuten die Bordüren des Wagnerschen Teppichs mit starker Wahrscheinlichkeit darauf hin, daß es sich bei dem Entwurf der Bombeckschen Wirkerei im Grunde um nichts anderes als eine starke vergrößerte Bordüre handelt.

Das Gefüge des 1551 entstandenen und S. B. signierten Bildteppichs entspricht der zuvor behandelten allegorischen Wirkerei. Auch hier ist außer Wolle und Seide der Goldfaden verwendet. Die Farben sind vorwiegend braun, grün und weiß, verhältnismäßig vorsichtig sind blaue und rote Töne eingesetzt.

Seger Bombeck ist Basselissier. Schon der Gang seiner Ausbildung spricht dafür; ein Blick auf seine Arbeiten gibt ohne weiteres die Gewißheit. Die Kartons für Basselissearbeiten werden, wie schon erwähnt, als Spiegelbild gefertigt. In der Regel unterlaufen den Patronenmalern hierbei Versehen, namentlich wenn es sich um eine Schriftwiedergabe handelt. Typisch sind gewöhnlich die Schnitzer bei den römischen Buchstaben S und N. In dem Schriftband des Teppichs mit dem wahren Bilde Christi ist von elf N auch nicht ein einziges richtig.

Meister Seger bleibt in seinen sämtlichen Arbeiten der flämische Wirker. Wohl benutzt er in der Regel die Kartons der Cranachschule, ohne daß diese ihn jedoch wesentlich in seinem künstlerischen Gepräge beeinflussen. Sobald der Rahmen der betreffenden Patrone aufhört, setzen die flämischen Motive ein. Geradezu charakteristisch ist der Eisenberger allegorische Teppich. Auch die Wirkerei mit dem Hüftbilde Karls V. könnte ohne weiteres als Brüsseler Arbeit gelten. Der Technik nach ist Bombeck den flämischen Meistern seiner Zeit durchaus gleichwertig. Die Behandlung von Gesicht und Händen, die Durchbildung des Hintergrundes, die Wiedergabe der Gewänder und sonstiger Einzelheiten ist in der Regel mustergültig. Es kommen manchmal mehr oder weniger starke Nachlässigkeiten vor. Der gleiche Vorwurf trifft jedoch auch die Wirker Brüssels. Er wird nicht durch die Art des betreffenden Meisters, sondern durch das Schema der Arbeitsteilung erklärt, die weniger wichtige Teile des Teppichs der Ausführung untergeordneter Hilfskräfte überläßt. Die Manufakturen Torgau und Weimar schließen sich würdig den etwa gleichzeitigen Wirkerateliers zu Frankenthal und Stuttgart an. Es ist erstaunlich, welche Fülle an kleineren Manufakturen das Deutschland des 16. Jahrhunderts aufweisen kann, noch seltsamer allerdings, wie wenig diese Kunststätten bisher erkannt und gewürdigt worden sind[1]).

(1) Die Kenntnis der Weimarer Archivalien verdanke ich zum größten Teil der Liebenswürdigkeit und Bereitwilligkeit des Herrn Archivdirektors Dr. Tille; auch Herr Dr. Spielberg unterrichtete mich durch verschiedene Belege. Die pommerschen Inventare wurden mir in entgegenkommender Weise von Herrn Prof. Dr. Wehrmann-Greifenberg i. Pomm. zur Verfügung gestellt. Es bereitet mir eine besondere Freude, auch an dieser Stelle den Herren meinen aufrichtigen Dank aussprechen zu dürfen.

Digitized by Google

STUDIEN ÜBER DIE BEDEUTUNG CARL FRIEDR. v. RUMOHRS FÜR GESCHICHTE UND METHODE DER KUNSTWISSENSCHAFT

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel in Lichtdruck

Von ANTONIE TARRACH

DIE KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG VON VASARI BIS ZU RUMOHR

Das Vorbild für alle Kunstgeschichte Italiens, Frankreichs, der Niederlande und Deutschlands bis ins 18., ja bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts, über Winckelmanns epochemachendes Werk, über Séroux „d'Agincourt" hinweg bis zu Rumohr, bleiben die Vite Vasaris[1]). Wie sie, sind alle großen Werke der Kunstgeschichtsschreibung Künstlergeschichte, verquickt mit Kunstlehre in pragmatischer Anordnung. Bei Vasari[2]) wird Standesstolz, zu Lokalpatriotismus gesellt, die Triebkraft zu einer kühnen und weittragenden Leistung[3]). Der Persönlichkeitskult, welcher der Renaissance eigen ist, verleiht dem Spiegel ihrer Kultur, den Vasari darzubieten wünscht, seine Gestalt und seinen bestechenden Glanz. Der Künstler als Träger der Kunst wird ihre jeweilige Erscheinungsform in sich kristallisieren und jeder hervorragende notwendig den Verlauf ihrer Entwicklung kennzeichnen, deren Höhe Vasari in Michelangelo sieht. Die Führerschaft des großen Künstlers ruft eine Schule hervor. So ergibt sich für die geschichtliche Darstellung eine Aneinanderreihung von Künstlerbiographien in einer Gruppierung nach Schulen und dem Gedanken der Entwicklung. Der Maßstab für den Fortschritt der Kunst ist Naturwahrheit und Naturlebendigkeit. In diesem Sinne verwertet Vasari auch alle ihm zu Gebot stehenden Mittel, um eine Persönlichkeit greifbar lebendig darzustellen; schaltet künstlerisch willkürlich mit seinen Quellen; fügt der Selbständigkeit seines Urteils mit erborgtem Prunk und der Überzeugungskraft seiner Autopsie eine sieghafte Autorität zu. Die Lehrhaftigkeit des Kunstschriftstellers — denn er schreibt ja für Künstler — nimmt einen großen, liebenswürdigen Stil an, ja, wird vielmehr zu begeisterndem Anfeuern. Hinter dem historischen Interesse tritt das Theoretisieren zurück. Seine ästhetischen und allgemein theoretischen Anschauungen flicht Vasari als gelegentliche Bemerkungen in die biographischen Abschnitte oder schickt sie diesen, in Abhandlungen gesammelt, voraus.

Die Hegemonie der Stadt, des Staates innerhalb Italiens — und die der Renaissancekultur im westlichen Europa unterstützten den Einfluß des Vasarischen Werkes auf die Kunstgeschichtsschreibung.

Eben in der unbedingten Anerkennung einer Überlegenheit der Renaissancekultur liegt der Grund dafür, daß in den folgenden beiden Jahrhunderten die Kunstgeschichtsschreibung hinter ihrer Zeit zurückbleibt[4]). Zwar erhält der Stoff, den

(1) Vgl. E. Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft. Basel 1917. Kap. 1.

(2) Vgl. Birch-Hirschfeld: Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Rom 1912, S. 13—14. Daselbst Literaturangaben für Vasari. W. Kallab: Vasaristudien; hrsg. von Schlosser. Wien u. Leipzig 1908. Julius v. Schlosser: Vasari. 5. Heft der Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte.

(3) Giorgio Vasari: Le vite de piu eccelenti pittori, scultori, ed architetti: Con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze 1878 ff.

(4) Über ital. Kunstgeschichtsschreiber nach Vasari vergleiche: A. Philippi: Der Begriff der Renaissance. Leipzig 1912, VIII. A. Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908, S. 17 ff.

Digitized by Google

Vasari, umrissen, eine Vervollkommnung und eine — ungeheure — Erweiterung nach Vergangenheit und Gegenwart hin, doch genau in derselben Einstellung, die Vasari ihm gegeben, wenngleich die kleinen Differenzierungen lokalpatriotischer Tendenzen im allgemeinen verschwinden. Aber es geht darüber der lebendige und enge Zusammenhang mit der Kunst und dem Künstler der Gegenwart verloren. Der Künstlerimpuls verleiht der Gefühlseigenart und Geistesrichtung einer Zeit den intensivsten Ausdruck. Dem Künstler muß die Vergangenheit auf irgendeine Weise in die Gegenwart einmünden, wenn sie seinen Zwecken dienen soll. Die Kunstgeschichtsschreibung als ein Mitteilungsorgan der Künstlerschaft an das kunstgebildete Volk erhält eine Umstellung, zumal seit andere als vornehmlich Künstler sich zu ihr berufen fühlen. Sie schiebt sich als Interpretation zwischen Künstler und Kunst der Vergangenheit und zwischen Künstler und Volk.

Als eine wesentliche Eigenschaft des Kunsthistorikers wird Kennerschaft und Kritik erforderlich, die sich zu vielseitigen Kenntnissen gesellen soll. Denn die steigende Volksbildung zieht ein Verlangen nach Polyhistorie nach sich — eine Erscheinung des Barock, der im Ungestüm seiner gestaltenden Kräfte möglichst den gesamten Reichtum des Lebens begehrt.

Im Besitz der Kraft aber strebt man nach Maß und Harmonie, inneren Gesetzen zufolge. So verwandelt sich auch das Ideal vollkommener Künstlerschaft: Man sieht nicht mehr in Michelangelo, sondern in Raffael den Gipfelpunkt künstlerischen Schaffens.

Der Fortschritt, den das Italien des 17. Jahrhunderts in der allgemeinen Geschichtsforschung macht, bleibt nicht ohne Einfluß auf die Kunsthistorie. Ein Streben nach wissenschaftlicher Genauigkeit macht sich geltend — was zum eifrigen Erschließen neuer Quellen führt — und nach Straffheit im klargliedernden Aufbau. Die Masse des Stoffes wächst bei ausgedehnter Quellenforschung. Die vielfältigen, vorgefundenen Urteile über Kunstwerke der vergangenen Jahrhunderte rufen eigene Stellungnahme hervor und damit die Neigung zu lebhafter Polemik. Aber kein genialer Kopf bringt eine Synthese hinein.

Erst am Ende des 18. Jahrhunderts tritt ein Mann hervor, dessen wissenschaftliche Objektivität den schier unübersehbaren Stoff der italienischen Kunstgeschichte bis zu seiner Zeit zu einem geordneten Ganzen zusammenfaßt, zu einem „Pantheon italienischer Maler“[1]): **Luigi Lanzi.** Wie erlösend diese an sich bedeutende Tat seinen Landsleuten erschienen sein muß, geht daraus hervor, daß sie ihn über Winckelmann stellten. Die deutsche zeitgenössische Kunstwelt wertete kaum mehr als die übersichtliche Anordnung des Stoffes und seine Art der Quellenbenutzung. In einem neu aufsteigenden Zeitalter, welches das gesamte Menschengeschlecht als einen geistigen Organismus in seinem lebendigen Werden betrachtete und demzufolge alle historischen Ereignisse unter großen Gesichtspunkten innerer Entwicklung in die Gegenwart hineinbezog, mußte man — in Herderschem Geist — beklagen, daß „die Geschichte der Malerei zu einer Nekrologie der Maler und Schulenanatomie geworden, welchen Leben und Bewegung fehlt, so daß das Gesetz derselben, die Systole und Diastole, die Verästelung und Vergliederung der

E. Heidrich: a. a. O., Nr. 22—25. J. Schlosser: Vorrede zur Neuausgabe von C. F. v. Rumohrs „It. Forchg.“ (geht bis auf Alberti zurück). 1920.

(1) G. v. Quandt in seinem Vorwort zu Ad. Wagners Ausgabe des Lanzi: Geschichte der Malerei in Italien. Leipzig 1830. Ital. 1. Ausgabe: L. Lanzi: Storia della Pittorica della Italia. T. I 1792, T. II, 1796. Vgl. auch: Ugo Segrè: Luigi Lanzi e le sue opere. Assisi Tipografia Metastasio. 1904 X. Dazu Kallab in den Kunstgesch. Anzeig. 1905.

Digitized by Google

Organe und Systeme nicht anerkannt wird[1]). Die Ungeduld der Forderungen kennzeichnet in diesen die eigenen neuen Ziele. Eines Eklektikers verstandesklare Gliederung des Stoffes und Neutralisierung des Urteils erschien untergeordnet gegenüber dem freiwaltenden, umschaffenden Durchdringen des kritisch gesichteten Materials. Schon in Lanzis Stil vermißte man die Originalität einer primären Produktion[2]). Seiner Kennerschaft wurde die Tiefe abgesprochen, die Sicherheit innerer Wahrheit, weil er selten die Einfühlung besäße, um in das eigentümliche Leben des Kunstwerkes einzudringen.

Damals wurde man den Verdiensten Lanzis nicht gerecht: Den Errungenschaften der vorangehenden Epoche in der Kunstgeschichtsschreibung einen Abschluß geboten zu haben und zugleich eine feste Stufe für weiteren Fortschritt. W. Kallabs und E. Heidrichs Augen sehen ruhiger und schärfer[3]).

Mit Hinblick auf die Weiterentwicklung der Kunstgeschichtsschreibung mag an uns vorüberziehen, was Lanzi mit der Epoche vereinte, die unter dem Zeichen Vasaris stand und was er Neues mit sich führte.

War sein Ausgangspunkt gleich dem Vasaris ein lokalpatriotisches Interesse, so konnte dies doch in Anbetracht des ausgedehnten Gebietes, das er sich vorgesetzt hatte, für die Darstellung nicht richtunggebend bleiben. Wie Vasari glaubte er das Gesamtbild in der Summierung von Einzelbildern am anschaulichsten schildern zu können, im Herausarbeiten einer künstlerischen Persönlichkeit, die Meister und Schüler zugleich in sich begreift. Er wählt also die alte örtliche Einteilung nach Schulen, gegliedert in Ober- und Unteritalien.

Vasari wendet sich derart an den Künstler, daß dieser sich selbst sein Ideal aus der glorreichen Vergangenheit heraushole. Lanzi strebt im Sinne seines Vorbildes Mengs danach, den Idealkünstler oder die Vollkommenheit einer Entwicklungsstufe darzustellen. Die Gewissenhaftigkeit und der unermüdliche Fleiß dieses Gelehrten bringt die Methode Vasaris zur Vollendung[4]). Die Quellenforschung dehnt sich über das enge Gebiet der Kunstgeschichte hinaus in das der politischen, der Kirchen- und Literaturgeschichte; die Quellen werden einer Kritik unterworfen. Lanzi legt Zeugnis darüber ab durch Angabe der Quellen, durch zitierte Belege. „Lanzis historische Methode erscheint heute noch einwandfrei", sagt Kallab von ihr[5]). Kein Kunstschriftsteller vor ihm hat in gleichem Maße seine Denkmälerkunde durch Autopsie ergänzt. Lanzi strebt nach maßgebender Kennerschaft und sucht auch hier subjektive Elemente auszuschalten, um für eine Erziehung zur Stilkritik tauglich zu werden. Mit den modernen Werkzeugen seines Jahrhunderts arbeitet er nach altem Vorbild. Auch seine Stilkunde bezieht sich auf die Schöpfungen eines Individuums und seiner Schule. Die Kunst letzten Endes als ein Produkt völkischen Geistes anzusehen und die Stilkunde zu einem Erkenntnismittel der großen überindividuellen Züge ihrer Entwicklung zu gestalten, liegt Lanzi fern. Winckelmann hat er noch nicht verstanden.

(1) A. Wagners Ausgabe a. a. O., Vorwort S. XIV.

(2) Dagegen Kallabs Urteil über L.s klaren, pointierten Stil!

(3) W. Kallab in der angeführten Besprechung des Buches von Segrè. Noch Segre wertet wie die Männer zu Beginn des 19. Jahrh., und E. Heidrich, a. a. O., S. 125–27.

(4) Kallab: a. a. O., S. 30: „Die Stärke des Buches liegt in der Darstellung. Wir werten heute vielfach anders; die Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts wüßten wir besser zu schildern. Für die folgenden Jahrhunderte ist Lanzi unerreicht und ich wüßte kein Werk, das ihn zu ersetzen vermöchte."

(5) Kallab, a. a. O., S. 29.

Digitized by Google

Hat Lanzi sich schon zu deutschen Einflüssen bekannt (Mengs zumal ist sein „ästhetisches Orakel"), so ist für die italienische Kunstgeschichtsschreibung im neuen Jahrhundert die französische und deutsche eine Voraussetzung. Des Grafen Cicognara[1]) sorgfältige „Storia della Scultura" weist methodisch nichts eigenartig Neues auf. Die Gelehrtenwelt Deutschlands ist es, die einen Fortschritt in der Entwicklung der Kunstwissenschaft herbeiführt.

Bei dem Erscheinen von Winckelmanns „Kunst des Altertums" (1764) waren kaum 90 Jahre verflossen, seit Deutschland sein erstes großes Lehrgebäude für die Kunst in Sandrarts „Teutscher Akademie" (1675—79) erhalten hatte[2]), diesem „Vasari" in barocker Perücke.

Sandrarts Methode und Ziele sind die Vasaris; auch er schreibt für Künstler und Kenner, und sein Maßstab ist: Virtuosität des Könnens. Dem panegyrischen Ton des Italieners hält hier ein stark didaktischer die Wage, und seine Arbeitsmethode führt zur Begründung der Akademie. Sandrart vertritt sein Deutschtum bewußt mit der Abfassung seines Werkes in deutscher Sprache, der Widmung an einen deutschen Fürsten, dem Wunsche, daß auch dem deutschen Künstler ein würdiger sozialer Rang angewiesen werde — und unbewußt in dem starken deutschen Zug (ein altgermanisches Erbe) über die Alpen nach Süden, den die Barockkultur begünstigt: Italien und die Antike sind die ihn bestimmende Sphäre. Den eitlen Prunk entlehnten antiken Wissens trägt er als Modegewand seiner Zeit.

Wie Sandrart das Material für sein Lehrgebäude[3]) wählt, hat es unmittelbares Interesse nur für den Künstlerstand und die ihm nahestehenden Kreise: er bietet eine Standeswissenschaft. Erst Winckelmann verleiht dieser das Gepräge eines Spezialfaches. Er verschmilzt das historische und das theoretische Element zu einer Einheit von Lehrgebäude, so daß es in der Geisteswelt aller Gebildeten seine Stelle behauptet. Er stellt die Kunstgeschichte auf eine ganz neue, breite Basis, die bisher ungeahnte Möglichkeiten der Entwicklung verheißt, ordnet sie der Universalgeschichte ein und macht sie zu einer Wissenschaft durch Anwendung der Methode historischer Forschung[4]).

Der Stoff, dem Winckelmann sich zuwendet, verlangt für eindringende Betrachtung eine von kunsthistorischer Konvention abweichende Einstellung des Geistes. Das Gebiet ist ein zeitlich abgegrenztes, die antike Kunstgeschichte. Auch sonst

(1) Vgl. A. Philippi: a. a. O., S. 67/68. Cicognara: Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fina al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann et de d'Agincourt. 1813—1818.

(2) J. v. Sandrart: Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste etc. Nürnberg 1675. Vgl, Anm S. 8.

(3) Rumohr charakterisiert Sandrart in einem Vorwort zu seinen Auszügen aus der Akademie im Kunstblatt 1826, Nr. 6 folgendermaßen: „Joachim von Sandrart, ein Mann von billigem Sinn und gesundem, deutschem Verstande, doch, wie seine Gemälde fürchten lassen, mehr mit Empfänglichkeit für die Leistungen anderer als mit eigenem, ausgezeichnetem Kunsttalente ausgerüstet, schrieb um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein weitläufiges Werk, welches teils Auszüge und Übersetzungen aus italienischen und niederländischen Kunstschriften enthält, deren Wert gering ist, teils aber auch seine eigenen Lebenserfahrungen und Reflexionen, welche, historisch und künstlerisch betrachtet, unschätzbar sind. — Wenige werden sich überwinden können, in dem Schwulste und den Weitschweifigkeiten des starken Folianten auf die Ährenlese auszugehen." Vgl. auch Sponsel: Sandrarts Teutsche Akademie, kritisch gesichtet. Dresden 1896.

(4) Vgl. Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898. E. Heidrich: a. a. O., S. 28—52. C. Gurlitt: Geschichte der Kunst (Deutsche Kunst des 19. Jahrh.) 1899, S. 11ff. J. von Schlosser: Einleitung zur Neuausgabe der „Ital. Forschg." von Rumohr, S. XI—XII.

Digitized by Google

scheint kein Zusammenhang mit der Gegenwart zu bestehen: Es liegt die Kultur und Kunst eines fremdgearteten Volkes längst vergangener Zeiten vor. Nur die geniale Intuition eines liebenden Geistes kann ihr Vorbild in seiner Wesenheit wahr und rein erfassen. Voraussetzung für die Erkenntnis wird Objektivierung des denkenden Geistes angesichts des historischen Tatsachenbestandes, und die Maßstäbe der Bewertung sind lediglich aus dessen Eigengesetzlichkeit abzuleiten. Ein subjektives Kennerurteil, herangebildet an den Errungenschaften der weiteren Gegenwart, erweist sich als unzulänglich, ja unbrauchbar. Der Geist kann die abgeschlossene Kulturepoche als ein Ganzes umfassen. Die Einzelerscheinungen im künstlerischen Schaffen des Volkes fügt der Systembegriff nach den Gesetzen von Grund und Folge in eine Gesamtheit ein. Der innere große Zusammenhang hinter aller Vielfältigkeit der Akzidenzien tritt als „Stil" hervor, dessen Ursprung und Entwicklungsphasen denen der organischen Natur zu gleichen scheinen, in Wachstum, Blüte, Verfall, verwurzelt im heimischen Boden.

Der tieferen Einsicht offenbart die Kunst in diesem Sinne die Geistesbeschaffenheit einer Rasse, eines Volkes innerhalb einer bestimmten Epoche. Alles Individuelle der schöpferischen Person, ihres Standes, ihrer Nation tritt zurück. Ein neues Menschheitsideal ersteht. An Stelle des Geistesaristokraten der Renaissance beherrscht von nun an der Mensch schlechthin die Geschichte der Kunst. Für Winckelmann ist der griechische Mensch, ὁ καλὸς κ' ἀγαθός, Repräsentant des Humanitätsideals, und seine Kunst hat kanonischen Wert. Hier liegt der Ausgangspunkt für den Klassizismus. Nach dem antiken Stil werden alle Kunstformen gemessen, nicht mehr nach der Natur. Nachahmung der gemeinen Natur ist ein Merkmal für den Verfall einer Kunstperiode.

Wie die zeitgebundenen Werte vor der Historie zu Staub zerfallen, so heißt fortan Kunstgeschichte schreiben: das innerste Wesen der Kunst deuten, aus dem Wandel der Kunstformen — geschichtlich, wissenschaftlich festgestellten Indizien, lebendig gemacht durch Denkmäleranschauung.

Winckelmann vollzieht es an einem Ausschnitt: von allen Völkern und Rassen, von aller geschichtlich bekannten Zeit ist es die klassische Antike der Mittelmeervölker in gegebener Zeitspanne. In geradliniger Folge, unter Verzicht auf das gleichzeitige Wechselspiel der Einflüsse mannigfaltiger Kunstäußerungen aufeinander, wird die Entwicklung dargestellt. Der Inhalt wird in künstlerische Form gebracht — hinreißend ist die prophetisch-erhabene Sprache. Begnadet, das Wesen der Schönheit zu erschauen, öffnet Winckelmann seiner Mitwelt das innere Auge zum Verständnis der Kunst vor seinem Idealbild.

Diese Kunstgeschichtsschreibung ist der geniale Schöpfungsakt eines Gelehrten. Das Rationale herrscht. Der Wesenskern der sinnlichen Einzelerscheinungen wird begrifflich klargelegt. Aber das begriffliche Denken bestimmt auch die Sinneseindrücke bei Winckelmann. Folgerichtig nach seiner Geistesbeschaffenheit hat sein Auge die Ursprünglichkeit im Auffassen der Dinge verloren — nur die Abstraktion der Körperwelt, die Linie und die plastische Form, bei der das Sehen Medium des Tastsinnes wird, sprechen sein Gefühl an. Die Farbe ist in ihrer unmittelbar sinnlichen Wirkung für seine Wahrnehmung belanglos[1]). Es ist wichtig, diese Abhängigkeit des Gefühls vom Verstandesleben für die folgenden Betrachtungen des Kunstlebens in Erinnerung zu behalten.

(1) Vgl. dazu Kant, der alles, was Reiz oder Rührung bedeutet, aus dem Ästhetischen verwirft. So ist ihm Farbe eine Beeinträchtigung des rein Ästhetischen.

Digitized by Google

Winckelmann hat in Mengs[1]) seinen großen Verbündeten. Die gemeinsamen Erkenntnisse, daß Stil das Wesentliche der Kunstformen, daß Schönheit ihr Inhalt sei und beides im absoluten Charakter über jegliches Individuelle hinausgehe, werden ihm zu Richtlinien für die Verwirklichung im Kunstschaffen.

Über die Unvollkommenheit des einzelnen kann nur ein Eklektizismus sieghaft hinweghelfen; und Systematik allein wird die Realisierung der Vollkommenheit ermöglichen. So bringt Mengs die Theorie der Kunstgeschichte in ein System[2]); auch die Bildkritik, indem er dem Urteil eine Abschätzung der Qualitäten in einem Kunstwerk durch Vergleich mit den übrigen Schöpfungen des Künstlers selbst und mit solchen anderer Künstler zugrunde legt; desgleichen die praktische Kunstlehre in der Neubelebung der Akademien.

Bis in das 19. Jahrhundert hinein beherrschen die Mengs-Winckelmannschen Kunstanschauungen, denen Lessing sich ergänzend anschließt, die Kunstwelt. Kunst ohne Theorie ist für den „höheren" Künstler undenkbar. Seine Originalität muß er den Gesetzen der Schönheit — es gibt nur eine Schönheit nach Maßgabe der Antike — unterordnen, denn eigenwillig subjektives Schaffen führt zum Verfall der Kunst; es gibt nur einen guten Geschmack, der den reinen Stil erkennen lehrt.

Aber der Systemzwang des Klassizismus hält dem Leben nicht stand. In der Kunstliteratur[3]), bis um die Wende des 19. Jahrhunderts, bricht es überall durch, nicht in geschlossenem Strom, sondern ruckweise, oft nur in Ansätzen, aber als Ganzes genommen eine Macht, die jene Erstarrung löst, welche der Klassizismus heraufbeschworen. Die Persönlichkeit verlangt ihr Recht. Etwas Irrationales ist sie, im Weltall einzig Dastehendes, und irrational ist ihre Kunstschöpfung. Die Urkraft der gestaltenden Natur wird auch im Künstler primär wirksam und duldet keine formale Einschränkung. Die Überlegung mag einmal Geschaffenes zusammenfassen, aber der Schlüssel zum Verständnis der Kunst ist das Empfindungsleben[4]). Die Sinne sind die Tore der Seele. Das sinnliche Element der Kunst offenbart die Seele, stark, tief im Eigenleben und wendet sich unmittelbar an das Gefühl des Beschauers, nicht an seinen Verstand — weder durch Form noch durch Inhalt. So stürmt und drängt es in der Kunstliteratur.

Hamann macht Schule mit seiner Ablehnung der Systemwut des Klassizismus. Herder legt die Mängel der Winckelmannschen Kunstgeschichte bloß, — ein Philosoph unter Einfluß von Künstlern und Kennern tauge nicht zur Kunstgeschichtsschreibung. — Er verlangt streng historische Grundlagen und prägt in vollem Verständnis für den Geist Winckelmanns, dessen Erkenntnis, daß die Kunst ein Produkt sei aus Volk, Klima und Landesbeschaffenheit, für die Gegenwart wie für alle Zeiten und Völker um, in der Lehre vom organischen Wachstum der Erscheinungen. Im Gegensatz zur herben Sinnesaskese Winckelmanns steht Heinses

(1) Des Ritters Anton Raphael Mengs . . . hinterlassene Werke, hrsg. von F Prange. Halle 1786. U. Christoffel: Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Diss. Basel 1918. W. Waetzold: Mengs als Kunsthistoriker. Ztschr. f. bild. Kunst, Heft VI, 1919.

(2) Mengs ist Schüler vieler kunsthistorischer Grundbegriffe. Auch Rumohr ist bemüht, solche festzulegen.

(3) Vgl. Eberlein: Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrh. Diss. Karlsruhe 1916. Er konstatiert die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung in historischer Folge der Persönlichkeiten d. Verfasser.

(4) Wackenroder-Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. 1797. (Neuausgabe von Jessen. Leipzig 1914.) W. Heinse: Ardinghello oder die glückseligen Inseln. 1787. (Neuausg. Inselverlag 1902.) Vgl Cicerone, Febr. 1919. Wilhelm Waetzold, Kunstkritik aus Sturm und Drang. J. J. W. Heinses Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie.

Digitized by Google

Rubens-verwandte Sinnlichkeit. Heinse legt auch die Notwendigkeit einer naturalistischen Kunst dar und fordert nach der neuen Gesinnung seiner Zeit eine nationale Kunst. Winckelmann hat mit seiner Wiederentdeckung des alten Griechenlands das Blickfeld nach der Kunst des Orients hin geweitet. Bald dehnt es sich nach Ägypten, Arabien, Persien und Indien aus durch den Vorstoß westeuropäischer Interessen nach Ost. Das Kennenlernen fremder Nationalitäten bringt die Eigenart der vaterländischen zu lebhafterem Bewußtsein, erregt die Begier nach dem Studium heimischer Vorgeschichte und vertieft die Anteilnahme an den Nachbarvölkern, zu deren Kultur die der eigenen Nation je in Verbindung gestanden: sie stellt den Beschauer auf eine höhere Warte der Lebensschau, von der aus die altgewohnten Denkformen zum Erfassen des Weltbildes nicht mehr genügen, sofern sie den Blick auf Einzelformen haften lassen. Andererseits kann nur wissenschaftliche Akribie bei der Forschung das Neue dem Verständnis erschließen. Man findet einen neuen Inhalt im eigenen, farbenbunten Leben gegenüber dem, was der Klassizismus bietet. Man bemüht sich, das Denken den Vorgängen der Wirklichkeit konform zu gestalten, groß, einheitlich und tief zu schauen.

Aber noch beschäftigen Einzelprobleme zu stark Herz und Sinn, und über dem sich hingebenden Gefühl kommt kein Bedürfnis nach einem Gesamtbild der Kunstäußerungen auf. Noch treten auch die wissenschaftlich historischen Interessen zurück hinter dem Bemühen, den Ausdruckswerten der Kunstwerke nachzugehen[1]). Die Landschaftsmalerei gewinnt an Bedeutung, wie das Malerische überhaupt. Hagedorns wundervolle Farbenempfindung in seinen Bildbeschreibungen, seinen Beiträgen zur kritischen Geschichte der Farbgebung scheint den Symbolismus der Romantik wie die wissenschaftliche Betrachtung eines Goethe — in seiner Farbenlehre — vorwegzunehmen. Der junge Goethe spürt die Ausdruckskraft primitiver Völker und früher Zeiten in der Negerkunst, in der Gotik.

Ein neues Weltgefühl in den Romantikern[2]) schafft eine neue Kunst. Man sucht den Kosmos, dem man angehört, als Einheit zu begreifen. Der Blick ist auf das Ewige, Unendliche gerichtet und zugleich auf die Natur, die jenes offenbart. Die Philosophie führt den romantischen Geist vor das Bewußtsein der göttlich-ewigen Erhabenheit des Weltganzen, und die Seele neigt sich in tief religiösem Gefühl. Den Dingen dieser Welt kommt eine vertiefte Bedeutung für die Erkenntnis der Wahrheit zu, denn sie sind Symbole für einen in ihnen beschlossenen Ewigkeitswert. Das Höchste ist unaussprechlich, es kann nur allegorisch ausgedrückt werden: „Alle Schönheit ist Allegorie". Eine verfeinerte, wache Sinnlichkeit erfaßt die Erscheinungen, die ein Gefühl von mystischer Tiefe in einer beseelten Kunst zu durchleuchten und über die Vergänglichkeit zu erheben sucht.

Das neue Verhältnis der Romantiker zur Natur führt auch für die Theorie der Kunst eine Umstellung herbei. Der Streit über die Nachahmung der Natur hat seit Batteux durch Karl Philipp Moritz[3]) mit der Umwertung des Wortes auf „Nacheiferung" eine ruhigere Wendung bekommen. Den Romantikern löst sich diese

(1) L. v. Hagedorn: Betrachtungen über die Malerei 1762. Über Hagedorn: Justi, Winckelmann und seine Zeit. — W. a. Briefe an L. v. Hagedorn, hrsg. von Torkel-Baden. Leipzig 1897. Kunstchronik 1919, Nr. 37.

(2) R. Haym: Die Schule der Romantik. Berlin 1870. Stefan Waetzold: Goethes Verhältnis zur Romantik. Leipzig 1903. H. Stöcker: Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. 1904 Palaestra 26. M. Joachimi-Dege: Die Weltanschauung der Romantik. Leipzig 1916. Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik. Leipzig 1916. F. Walzel: Deutsche Romantik. Leipzig 1918.

(3) Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788.

Digitized by Google

Frage leicht. Denn sie vereinigen den Gedanken Hamanns, mit „Natur" nicht nur das natürlich Gewordene, sondern auch die verborgene Schöpferkraft, die es gestaltete, zu verstehen, mit der Geschichtsauffassung Herders, nach der alles Menschenwesen- und Erleben dem Organismus der gesamten Natur eingeordnet und ihm analog aufgefaßt wird. Man soll schaffen, wie die Natur. Hiermit führen sie zugleich die Genielehre des Sturms und Drangs zu einer Klärung und Reife. Genie sein heißt, den üppigen Reichtum, die absolute Kraft des Schöpfertums derart besitzen und beherrschen, daß sie nach der Eigengesetzlichkeit des genialen Menschen — dieses Mikrokosmos, dieses höchstentwickelten Spiegels des Alls — in feste Formen gebändigt werde. So wird ein rationales Element dem Irrationalismus des Sturms und Drangs beigefügt; andererseits wird der Künstlerindividualität wie zur Zeit der Renaissance eine Souveränität zugesprochen. In der Kunstliteratur ist das Interesse für das Einzige, Einzelndastehende wieder bemerkbar. Man greift auf Vasari und Sandrart zurück. Wenn — trotz Mengs! — Merck wieder eine pragmatische Geschichte der Kunst will, Hagedorn es sich zur Aufgabe macht, Sandrart in bezug auf die Künstler des 18. Jahrhunderts zu ergänzen, wenn die einzige große, zusammenfassende Kunstgeschichte der Zeit, die Fiorillos[1]), ebenfalls der pragmatischen Methode Vasaris folgt, hat es wohl eben diesen tieferen Grund. Bis zu Fiorillo findet man in Teilarbeiten sein Genüge, in prachtvollen Gemäldebeschreibungen (die als Interpretation des künstlerischen Gefühls, wie es der Maler darbot, im Wort der Ausdrucksfähigkeit des Pinsels gleichzukommen wünschen[2]) in wissenschaftlich eingestellten Abhandlungen über technische und theoretische Fragen, Biographien von Künstlern. Von der Seite der Literaten aber, aus den vorwiegend ästhetisierenden Gedankenkreisen kommt eine Gefahr: „Die Träume und Phantasien poetischer Rhapsoden"[3]). Man scheint den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Die Romantiker sind der Lösung des großen klassizistischen Problems nahegekommen, wie die Normen, die Winckelmann mit der griechischen Kunst aufgestellt hat, auf jedes Volk auch unter anderem Himmelsstrich zu übertragen seien. Von dem Herderschen Standpunkt, die Kunst verschiedener Völker nach den Gesetzen ihres historischen Werdegangs einzuschätzen, haben sie das Land der Verheißung erschaut. Ein Friedrich Schlegel, ein Schelling erstreben eine Darstellung der inneren Entwicklung moderner Kunst. Aber es fehlt ihnen an umfassender Denkmälerkenntnis; zu einer Synthese gelangen sie nie. Es ist bemerkenswert, daß es der „romantische Philosoph *κατ' ἐξοχήν*", Schelling war, der als erster die Ästhetik als integrierenden Bestandteil in das System der Philosophie aufnahm[4]).

Auch Goethes Genius findet nicht die Lösung. Aus dem Anhänger Herders ist ein strenger Vertreter des Klassizismus geworden, der aus Sehnsucht nach absoluter Harmonie, wie sie in der griechischen Kunst sichtbar wird, seine

(1) J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Göttingen 1801 u. 2, in Deutschland und den vereinigten Niederlanden 1815, Hannover.

(2) Vgl. Asterius: *οὐ δὲ γαρ φαυλότερ· πάντως τῶν ζωγράφων οἱ μουσῶν παῖδες ἔχομεν φάρμακα.* Gleiche Bestrebungen sind in der französischen Kunstliteratur im 18. Jahrhundert zu verfolgen.

(3) Rumohr in Raczynskis Kunstgeschichte Kap. XII. Rumohr war Gegner der „Idealisten", der modernen Gefühlsschwärmerei und Stimmungskunst. A. Hagen berichtet u. a. von seinem Angriff auf Caspar David Friedrich.

(4) Rumohrs enger Zusammenhang mit der Weltanschauung der Romantiker, trotz seines Positivismus, zeigt sich in der nahen Berührung mit Schelling hier: auch er will die Kunst allen Geisteswissenschaften vorangesetzt sehen.

Digitized by Google

Groeger pinx.

Vogel von Vogelstein

Semmler (nach einem Gemälde von Scheider)

Marstrand pinx.

Zu: ANTONIE TARRACH, STUDIEN ÜBER DIE BEDEUTUNG CARL FRIEDR. V. RUMOHRS FÜR GESCHICHTE UND METHODE DER KUNSTWISSENSCHAFT.

M. f. K. Bd. I, 1921 Nach Lichtbildern im Besitz des Kupferstich-Kabinetts der Universität Halle-Wittenberg

Digitized by Google

Digitized by Google

nordische Natur griechischem Geschmack und griechischen Regeln anzupassen trachtet. Man hat dies ein retardierendes Moment für die Zeitströmung der Kunst genannt. Gundolf hat in dem Gleichgewicht der Goetheschen Natur die psychologische Rechtfertigung gefunden[1]). Zeitgenössisches Urteil, auch aus dem Gegenlager, lautet einsichtig: Goethe und seine Weimarischen Kunstfreunde „haben den neueren Kunstbestrebungen günstig vorgearbeitet, indem sie die Kunst an sich selbst der Aufmerksamkeit aller gebildeten und höhergestellten Personen sehr lebhaft empfehlen"[2]). Um „in das wahre, innere Wesen der Kunst" einzudringen, hatte Winckelmann die Forderung aufgestellt, daß ein Bild ihrer Geschichte in erster Linie auf Anschauung begründet werden müsse; denn Urteil und Empfindung solle unmittelbar vor den noch vorhandenen Kunstwerken der Alten stattfinden. Goethe spitzt diese Forderung noch schärfer zu, indem er ein anschauliches Denken dem begrifflichen entgegensetzt, also künstlerisches Denken dem philosophischen. Das ist ein künstlerisches Moment. Künstlerische Fragestellungen treten damit auf — über Farbe, Komposition, Physiognomik, über Landschafts- und Blumenmalerei — und werden auf eine neue, wissenschaftliche Weise behandelt. Kritische Untersuchungen sollen der Entwicklung der Kunst nachgehen. Gesammeltes soll kritisch gesichtet, also von Zufälligkeit der Betrachtung befreit werden. Dilettantisches Umherschweifen macht ernster, wissenschaftlicher Absicht Platz. Der Künstler Goethe schafft sich mit seiner Fähigkeit, lebensbunt zu schauen, den harmonischen Ausgleich zu Winckelmanns farbloser Welt griechischer Formen und Linien. Der Wissenschaftler Goethe erfaßt die Methodik Winckelmanns recht für eigene Wege kunsthistorischer Forschung. Seine Arbeiten auf diesem Gebiet sind Ansätze, deren Ausbau der späteren Kunstwissenschaft vorbehalten blieb. Aber die Reife seiner Einsicht offenbart sich ganz in dem Plan einer großen Geschichte der italienischen Kunst, in der geographische, klimatische, kulturhistorische Faktoren berücksichtigt werden sollten. Er faßte ihn gemeinsam mit Heinrich Meyer, seiner Autorität für kunsthistorisches Wissen[3]). Meyer war der Verwirklichung der Goetheschen Entwürfe nicht gewachsen. Er besaß weder Intuition, die ihn aus einer Begrenzung durch übernommene Ansichten (Vasaris Theorie, Winckelmann-Mengssche Orientierung) herausgehoben hätte, noch den wissenschaftlichen Sinn historischer Kritik.

Die von Goethe hierbei erstrebte Nachfolge Winckelmanns war schon, in anderer Weise, von dem großen französischen Kunsthistoriker Séroux d'Agincourt angetreten worden. In seiner „Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence jusqu'au XVIième siècle[4]) wandte er zum erstenmal auch für die neuere Geschichte der Kunst Gesichtspunkte der Periodisierung an, die, auf historischer Basis, einheitliche Züge der Entwicklung aufdecken konnten. Er begann, wo Winckelmann aufgehört hatte und berücksichtigte als erster die Entwicklung der altchristlichen Kunst. Vor ihm hatte sich noch niemand daran gewagt, ein so ungeheures Gebiet als Gesamtheit zu behandeln. Der Reichtum des wissen-

(1) Gundolf: Goethe. Berlin 1918, S. 384. Siehe Deutsche Rundschau 1919, Oktober.

(2) Rumohr in Raczynskis Kunstgeschichte, Kap. XII. Daselbst der Vorwurf R.s, Goethe, dieser große Genius, versetze die Kunst aus dem Gebiet der realen Beziehungen in das der ästhetischen Annehmlichkeit.

(3) Eberlein, a. a. O., Kap. III, S. 23.

(4) Paris 1811—1823. Vgl. Philippi, Begriff der Renaissance. Leipzig 1912. Kap. X u. H. Tietze: Methode der Kunstgeschichte, S. 70.

Digitized by Google

schaftlich geordneten Materials und dessen Darstellung in kausalem Zusammenhang lassen das Werk als ein prachtvolles Eingangstor der Kunstwissenschaft erscheinen.

Rumohr benutzte es — schritt hindurch und fand, ohne den Anspruch, ein ähnlich monumentales Werk zu schaffen, den Weg, den Goethe von ferne erschaut hatte.

BEURTEILUNG RUMOHRS BIS ZUR GEGENWART

Carl Friedrich von Rumohr wurde ein Menschenalter lang übersehen, dann gelegentlich in seiner Bedeutung gleichsam in großen Umrissen wieder erkannt.

Schulz. Als im Jahre 1844 Heinrich Wilhelm Schulz[1]), noch unter dem Eindruck der Persönlichkeit Rumohrs, der 1842, siebenundfünfzigjährig, gestorben war, ihm in dem kleinen, doch umfassenden Buch über den Verlauf seines Lebens und über seine Schriften ein Denkmal gesetzt hatte (dem C. G. Carus, der Arzt, ein Nachwort über die physische Konstitution und Schädelbildung, sowie über die letzte Krankheit Rumohrs beifügte), gab sich die Nachwelt mit diesem knapp und sachlich klar umrissenen Bilde zufrieden. Sein Gedächtnis als Kunsthistoriker blieb nur wenig länger als ein Jahrzehnt nach seinem Tode in Erinnerungen, Betrachtungen über seine Beziehungen zu Zeitgenossen, einer Abhandlung über seine hinterlassene Kunstsammlung lebendig. Auch G. Poel berichtet in der „Allgemeinen deutschen Biographie", Bd. 29, 657 nichts, was über Schulz hinausginge.

Lotze. Rumohrs Kunsttheorie, die den seit Batteux ausgiebig erörterten Fragen über die Nachahmung der Natur, Ideal, Stil, Manier auf den Grund zu gehen und sie klar zu beantworten sucht, beschäftigt noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hermann Lotze. Im 5. Kapitel des 3. Buches seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" (München 1868) unterwirft er sie einer Kritik. Feinfühlig wägt der Philosoph Rumohrs polemischen Erörterungen gegenüber Lessing und wird beiden gerecht. Rumohrs Ästhetik gilt Lotze als eine wichtige Stufe in der Entwicklung der Kunsttheorie, und bei der Klärung ihrer Probleme ist nicht nur Lotzes hochgestimmte Persönlichkeit, sondern sind auch die fortgeschrittenen Kunstanschauungen seiner Zeit zu spüren, wie sie auf Rumohr aufbauen[2]).

Vischer. Robert Vischer in seinen „Studien zur Kunstgeschichte" (Stuttgart 1886) ist, meines Wissens, bisher der einzige, der sich durch Rumohr auf einem besonderen kunsthistorischen Gebiet zu genauen und ernstlichen Auseinandersetzungen hat anregen lassen[3]). Er vertieft sich in das Studium Giottos, findet jedoch bei Rumohr nicht den Widerhall seiner eigenen Wertschätzung, nicht Gerechtigkeit für die Beurteilung und Anerkennung von Giottos Genie; so bricht er eine Lanze für den urkräftigen, naturvoll reichen Meister früher Kunst in der Studie „Rumohr und Giotto"[4]). Vischer blickt mit überraschender Selbstverständlichkeit zu Rumohr auf als dem „gründlichen Forscher, dem feinen Kenner und eindringlichen Kritiker, den wir als überlegenen Führer und Lehrmeister zu betrachten gewöhnt sind".

(1) Das Buch erschien in Leipzig.

(2) Lotze beginnt die Charakteristik Rumohrs mit feinem Scherz: „Auf sehr anschauliche Weise führen uns in den Streit der Ansichten die Eingangskapitel zu C. F. v. Rumohrs italienischen Forschungen (Berlin 1827), so anschaulich, daß selbst auf die Darstellung des geistreichen Kunstkenners etwas von der Undeutlichkeit seines Objekts übergeht." (S. 597.)

(3) Rumohr und Giotto.

(4) Vgl. Rintelen: Giotto und die Giotto-Apokryphen. München 1912.

Digitized by Google

Stillschweigend, in scheinbarem Dunkel der Vergessenheit, hat sich Rumohrs Autorität wirksam gemacht, seiner Art getreu, von der schon Bettina Brentano[1]) zu erzählen weiß: — „macht übrigens wenig Lärm".

Kraus. Fr. Xaver Kraus gibt zu Anfang seiner „Geschichte der christlichen Kunst" (Freiburg 1896, Bd. I) einen Überblick über die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung und würdigt (S. 14—16) Karl Friedrich von Rumohr endlich wieder als den Begründer einer Kunstgeschichte der mittleren und neueren, also auch christlichen Zeit. Er verweist darauf, daß Rumohr der Kunstgeschichte nicht allein durch gewissenhafte archivale Forschungen eine historisch gesicherte Grundlage geschaffen, sondern auch mit seiner Kunsttheorie bisherige Unklarheit über Begriffe wie Natur, Idee, Typus u. a. aufgedeckt und richtig zu stellen gesucht habe. „Damit war der einzige Standpunkt gewonnen, von welchem aus die Existenzberechtigung einer christlichen Kunst und endlich deren Ebenbürtigkeit mit der antiken erkannt und festgehalten werden konnte." Damit, daß Rumohr an dem Beispiel der Griechen auf die „innere, notwendige, gegebene Bedeutsamkeit", die „über alle Gebilde der Natur verbreitet ist", alle bildende Kunst gestellt wissen will, „war der Punkt gewonnen, von welchem aus die innere Bedeutung der Renaissance in ihrem Verhältnis zu der ihr vorausgehenden des frühen Mittelalters und des Altertums zu würdigen war".

Wie Kraus die Vorbedingungen zu charakterisieren gewußt, die Rumohr den Boden bereitet hatten, so erkennt er die reifen „Früchte für die allgemeine Kunstgeschichte" darin, daß „kaum zehn Jahre nach dem Abschluß — der Italienischen Forschungen — man schon die ersten Versuche zusammenhängender Darstellung des weit auseinanderliegenden Stoffes wagen konnte". Die „der Winckelmannschen Auffassung noch anhaftenden Mängel" waren durch die Ausbildung des historischen Sinnes in Rumohr, als Kind seines Jahrhunderts, beseitigt.

Gurlitt. Cornelius Gurlitt beleuchtet in seinem 1899 (Berlin) erschienenen zweiten Bande zum Neunzehnten Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung: „Die Deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten", S. 147 ff. den entschiedenen Einfluß Rumohrs auf die zeitgenössische junge Künstlerwelt. Er hebt den Hinweis Rumohrs auf die Einfachheit in der Natur, auf die in ihr beschlossene, vielfältige Schönheit, auch im Naheliegenden, auf die Unmittelbarkeit im Studium hervor; schildert seine praktischen Ausbildungsversuche an den beiden jungen Malern Horny und zumal Nerlich, doch mit einem melancholischen Blick auf das Fehlschlagen seiner „gewiß guten und verständigen Absicht". Sind die jüngeren Maler der Folgezeit mehr nach Rumohrs Wunsch, so scheint das — nach Gurlitts Zeilen — zufällig zu sein, blieben doch seine praktischen Ratschläge und seine Kritik an dem Unterrichtssystem der Akademien unbeachtet (S. 194). Aber die fortschrittlichen Ideen des „vornehmen Kunstkenners" tauchen in Gurlitts Buch oft auf, als ein Ferment betrachtet für die Neugestaltung der Kunst und Kunstwissenschaft. Es sind „die Anschauungen eines vertieften, weil rein künstlerischen Realismus", die Rumohr vertritt, dem es zwar „an philosophischer Schulung fehle, — der aber zu den wenigen Gelehrten der Zeit gehört, die ein unmittelbares Verhältnis zur Kunst hatten" (S. 155). Den „Drey Reisen nach Italien" widmet Gurlitt eine ausführliche Besprechung (S. 156 ff.), denn moderner Geist liege in dem Buch durch die allgemeine Absage an die romantische Ästhetik, ja, jede Art von Theoretisieren, Gesetzemachen, Beschränken durch Regeln und durch

(1) Vgl. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Bd. II, 60.

Digitized by Google

den feinen Blick für das Künstlerische" (S. 156 f.), der Rumohrs Kennertum bezeichnete; und dies war vielseitig, weil kunstgeschichtlich nicht nur ästhetisch vorgebildet. Gurlitt geht des weiteren auf Rumohrs Kunstanschauungen ein. Den Wert seiner kunstwissenschaftlichen Arbeiten erkennt er in dem fördernden und anregenden Prinzip und der festen, geschichtlich begründeten Basis. „Die Kunstwissenschaft hat Rumohr zu danken, daß er ihr durch seine Italienischen Forschungen ein neues Verhältnis zur italienischen Kunst gab, auf dem dann Jakob Burckhardt und andere weiterbauten" (S. 321).

Fr. Meyer. In einer biographisch-kunsthistorischen Studie über Friedrich Nerly, im 28. Heft der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 1907, entrollt Franz Meyer ein frisches, lebendiges Bild von Rumohrs Werk als Künstlererzieher, das allerdings der anekdotischen Momente nicht entbehrt. Im Gegensatz zu Gurlitt hält Meyer dafür, daß aus dem vortrefflichen Material der künstlerischen Begabung Nerlys unter der sorgsamen und weisen Pflege des edelherzigen Freiherrn eine köstliche, wenngleich nicht vollkommene Frucht hervorging. In seinem Schützling sucht Rumohr zu erreichen, was an eigenem „Können hinter dem Wollen" auf dem Gebiet der bildenden Kunst zurückblieb und sieht seine Erwartungen übertroffen. Friedrich Nerlich seinerseits hätte keinen besseren Lehrmeister finden können: er wird unmittelbar an den reinen Quell alles Lebens und aller Kunst, die Natur, geführt von diesem Mann, dessen „bewundernswertes Gefühl für alles Rechte in der Kunst und deren Entstehung", dessen tiefgründiges Sachverständnis, das aus seiner Kunstsammlung hervorgeht, und dem „bei der wunderbar reifen Objektivität seines Urteils niemals die innige, nachschaffende Liebe verloren ging, ohne die es weder Genuß noch wahre Interpretation eines Kunstwerkes geben kann", den vertrauenswürdigsten Einfluß verbürgte.

Wärmer ist Rumohr als Erzieher noch nie dargestellt worden — auch nicht in seinem Selbstporträt, dem Edelmann in den „Deutschen Denkwürdigkeiten aus alten Papieren" (Berlin 1832).

Gaedertz. Mehr von der Persönlichkeit Rumohrs angezogen als mit einem objektiven Interesse an der Bedeutsamkeit seiner wissenschaftlichen Forscherarbeit schildert Karl Theodor Gaedertz in den „Gedenkblättern zu seinem sechzigsten Geburtstage"[1]) Rumohrs kunsthistorische Laufbahn. Briefe an Friedrich Schlegel und Barthold Georg Niebuhr aus den Jahren 1814 bis 1821 bilden die Grundlage und den vornehmlichen Bestandteil der interessanten Darstellung seiner Bestrebungen, „überall mit feinstem Spürsinn der Kunst in ihren verschiedenen Phasen und Erscheinungen nachgehend", als Bahnbrecher neue Wege weisend, zum Förderer des guten Kunstgeschmacks bei Volk und Fürst zu werden, als Mäzen von autoritativer Kennerschaft zeitgenössischen Talenten Geltung zu verschaffen, und eine Pflege der heimatlichen Altertümer in größtem Umfange anzuregen. Doch über Rumohrs kunstwissenschaftliche Verdienste wirft Gaedertz nur ein Streiflicht, indem er sein Urteil über die „Italienischen Forschungen", das „grundlegende Werk", in den Ratschlag Wilhelm von Humboldts an den jungen Rauch faßt, „er solle dies Buch ja mit nach Italien nehmen, es scheine ihm das erste, was über Kunstgeschichte in echt historischem und echt künstlerischem Geiste geschrieben sei".

Philippi. In diesem letzten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts findet Rumohr die angemessene Schätzung als Kunsthistoriker bei Philippi (Begriff der Renaissance, XVI, 122—123. Leipzig 1912). Zwar steht er zu stark unter dem Eindruck von

(1) In K. Th. Gaedertz: Was ich am Wege fand. Blätter und Bilder aus Literatur, Kunst und Leben. Leipzig 1905.

Digitized by Google

Rumohrs künstlerischer Begabung, um ihn als Mann der Wissenschaft anerkennen zu wollen; aber er spricht ihm durchaus nicht den Erfolg ab, mit dem seine auf anschaulichem Denken basierende Künstlernatur sich bestrebt, den Ausdrucksformen im Kunstleben bis auf die Anfänge nachzugehen, sie auf begrifflich wissenschaftliche Weise zu bestimmen und festzulegen. Philippi sieht in ihm einen Bahnbrecher, wie einst Kraus; er stellt Rumohrs „Italienische Forschungen" Schnaases „Niederländischen Briefen" an die Seite in dem Verdienst, zum erstenmal für die neuere Kunstgeschichte getan zu haben, was Winckelmann für die Antike zuerst durchgeführt hatte.

Auch im einzelnen erscheint ihm Rumohr wegweisend. In dem Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toskanischen Kunstschulen für das 15. Jahrhundert findet er die kritisch gesicherten Grundlagen für die florentinische Frührenaissance; für die Baptisteriumspforten habe erst Rumohr uns die Augen geöffnet; seine Beobachtungen über Leonardo als Neuerer, über das Eindringen der Renaissanceformen in die Gotik seien beachtenswert, wie oft seine treffenden Bemerkungen über das Allgemeine der Erscheinungen.

Damit umreißt Philippi in großen Zügen die Bedeutung Rumohrs für die Kunstgeschichtsschreibung als epochemachend.

Tietze. Hans Tietze in seinen Untersuchungen über „die Methode der Kunstgeschichte" (Leipzig 1913) erkennt eine Neufundierung der Kunstgeschichte nicht Rumohr, sondern Kugler zu (S. 70 ff.). Eine Gliederung kompilierten Stoffes durch eingehende und durchdachte Periodisierung war schon der Fortschritt Séroux d'Agincourts[1]) gegenüber Fiorillo[2]) gewesen. Den deduktivspekulativen Konstruktionen der nächsten Jahrzehnte, die unter dem Einfluß Herderscher Erkenntnisse vom organischen Wachstum und Zusammenhang der Erscheinungen standen, fehlte die historische Grundlegung. Der vertieften Synthese eines Hegel und Friedrich Schlegel fehlte das Gegengewicht einer Detailkenntnis. „Zu einer außerordentlichen Leistung verbinden sich spekulative Kunstbetrachtung und Denkmalsforschung in Rumohrs Arbeiten." „Die Umwandlung der Künstlergeschichte in die Kunstgeschichte führt zu einer neuen Durcharbeitung des nationalen Denkmalbesitzes, deren großartigster erster Erfolg in Italien die geniale Synthese von Rumohrs „Italienischen Forschungen" war (S. 74). Zwar ist Rumohr für alle späteren Untersuchungen maßgebend, wo er auf der gesicherten Basis eigener Denkmälerkenntnis ruht, aber nicht, wo er sich auf noch dürftige universalgeschichtliche Vorarbeiten stützt, wie in den „Fragmenten einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter" und in der Abhandlung „Über den Ursprung der gotischen Baukunst" — „bei aller Genialität der Synthese und trotz des tiefsten Einblickes in die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Entwicklung." Die rein historische Erforschung des künstlerischen Tatbestandes innerhalb des allgemeinen geschichtlichen Verlaufs und auf Grund historischer Arbeitsweise, mit Einbeziehung der antiken Kunst, habe erst Kugler[3]) geleistet.

Stock. Das sind bis auf die jüngste Gegenwart die letzten methodologischen Erwägungen, zu denen Rumohr Veranlassung gegeben. Seine Persönlichkeit, wie sie aus dem unmittelbaren Eindruck eines Briefwechsels lebendig wird, hat

(1) Séroux d'Agincourt: Histoire de l'Art par des Monuments. Paris 1811—1823.

(2) J. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden 2) und in Italien etc. von 1798. Göttingen und Hannover 1815.

(3) F. Kugler: Kunstgeschichte 1842. Stuttgart.

Digitized by Google

Friedrich Stock zu eingehenden Studien angezogen. Im Oktoberheft von „Nord und Süd“ 1912 hat er einen Brief Rumohrs an Christian Carl Josias von Bunsen veröffentlicht und würdigt in seiner Vorrede den „hervorragenden Kenner und Begründer einer wissenschaftlich-organischen Behandlung der italienischen Kunstgeschichte“, den „dritten Gesetzgeber der Künste“.

Die „Mitteilungen aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelms IV. mit Carl Friedrich von Rumohr“ im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1914 (Bd. XXXV) weisen das reiche Leben dieses Forschers und „Liebhabers der Wissenschaften und Künste“ in den Jahren, über denen der Zauber seiner Freundschaft mit dem feinsinnigen und liebenswürdigen Fürsten liegt.

In den frühen Jahren der Entwicklung (1811—20), da noch Rumohr als Künstler nach Entfaltung seiner bildnerischen Kraft strebt und er zugleich kritisch die Gesetze zu ergründen strebt, nach denen „das Ewig-Künstlerische und Schöne“ ward, geben die „Briefe Rumohrs an Robert von Langer“ (1919) Einblick.

In seinen „Mitteilungen“ legt Stock das Gewicht seines Urteils auf den Kritiker Rumohr, der, erdensicher und erdenfroh, als „erster, reiner und großer Vertreter des neuen Jahrhunderts Befreier wird auf dem Gebiet der Ästhetik der bildenden Künste, ein Schönheitslehrer wird, wie Lessing, der Stifter einer neuen Wissenschaft, wie Winckelmann“. In der Vorrede zu den Briefen an Langer setzt Stock vor allem der reformatorischen Wirksamkeit gegenüber der Kunsttheorie und -wertung seiner Zeit und Vorzeit ein Denkmal. Als erster weist er nach, daß die kleine, frühe Schrift „Über die antike Gruppe Castor und Pollux . . .“ die Reformationsthesen der Kunsttheorie enthalte, die leitenden Grundgedanken, die in den „Italienischen Forschungen“ zu reifer Darstellung gelangen. Rumohr, der „Anti-Winckelmann“, geht unbeirrt in selbständig kritischem Denken den großen Problemen klassizistischer Kunsttheorie nach. „Das Problem der Originalität entschied er völlig und beschloß die Kritik der Idealbegriffe und die nachfühlende Zerlegung des künstlerischen Schaffens.“ Das Idealische bestimmt Rumohr als die Wahrheit künstlerischer Wirkung. Entgegen dem Klassizismus gibt er dem Blick für das Wesen der Kunst eine neue Einstellung: „Über den Wert eines Kunstwerkes entscheidet nicht der Stil der Zeit, sondern der Stil der Persönlichkeit, die Originalität“, die er im Grunde des Geistes findet, der mit unablässigem Eifer in die Heiligkeit der Natur eindringt. „Unendlich höher als die Kunst anderer steht dem Künstler die Natur, in deren Studium Winckelmann nur Zeitvergeudung sieht und die Nachahmung klassischer Kunstwerke anempfiehlt. Rumohr stellt sich als ein Überwinder dar: „Er dringt überall auf das Letzte, in der Kunst auf Schöpfertum und Naturanschauung, in der Wissenschaft auf deutliche Begriffe und kritische Erforschung der Quellen und zieht aus allem die große, einfache Summe.“

Stock ist mit Wärme und Intensität Rumohr nachgegangen und ebnet durch seine genauen und wertvollen Anmerkungen und Literaturangaben zu den Veröffentlichungen der Briefe die Wege zu neuen Einblicken in das Leben und Wirken Rumohrs.

Schlosser. Erst im Oktober 1920[1]) erschien die willkommene Neuausgabe der „Ital. Forschung“ mit der „Beygabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen“ und einem Bildnis. (Frankfurter Verlagsanstalt.) Julius v. Schlosser läßt damit

(1) Mehr als ein halbes Jahr nach Abfassung dieser Dissertation erschien die Arbeit J. v. Schlossers über Rumohr, über die ich einige Worte nachtrage. Stocks Briefe an Langer waren kurze Zeit vor Schlossers Buch in meine Hände gelangt.

Digitized by Google

unserem Zeitalter das Urbild des einst epochemachenden Werkes wiedererstehen, indem er pietätvoll die Unantastbarkeit des Originals durchhin gelten läßt. Seine einleitenden Betrachtungen über „Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung" sind — bei aller Konzentration auf seine Verdienste um die Kunstwissenschaft — die umfassendste und weitzügigste Darstellung Rumohrs, die bisher erschienen ist. Ein Blick über den Entwicklungsgang der Kunstgeschichte und Kunstlehre, von ihren Anfängen bis in das 19. Jahrhundert, erhellt und vertieft das Verständnis für die Bedeutung seiner Erkenntnisse und deren umschaffenden Wert. Wiederum wird auch der Weg bezeichnet, der von diesem „Ahnherrn der kunstgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts bis zur ‚Wiener Schule' und zur großen norddeutschen Kunsthistorikerschule der Gegenwart führt." Denn „jung und unvergänglich geblieben ist der Geist, die Methode", mit der Rumohr das Wesen der Kunst und ihre Entwicklung zu erforschen gesucht, das Wahre und Echte, Gesunde und Lebenskräftige des alten Bodens zu reichster Fruchtbarkeit zu steigern gewußt hat. „Rumohr hat als erster die Kunstgeschichte aus ihrer literarisch-ästhetischen Vergangenheit zu einer historischen Fachwissenschaft erhoben, er hat ihre Grundlagen festgestellt." Er hat „recht eigentlich die Philologie der neueren Kunstgeschichte begründet" und mit dem „historischen Sinn seines Jahrhunderts" die Geschichte der Kunst als ein organisches Ganzes behandelt, ihr „geschichtliche Echtheit und Würde" verliehen. Über die rein entwicklungsgeschichtliche Darstellung hinaus weist er neue Wege in die Zukunft, wenn er als Stilkritiker die Kunst als Schöpfung betrachtet, weil er fähig ist, „das Kunstwerk als solches aus dessen innerstem Wesen, als Schöpfung zu begreifen: als so und nicht anders, einmalig und einzig vorhanden; es gewinnt in diesem Zusammenhang tiefere Bedeutung, daß er das Wesen der Originalität als erstes Merkmal des Kunstwerks so stark unterstreicht". Hierin sieht er auch den Angelpunkt seines Kennertums.

Sah man lange in Rumohr nur den sonderlichen Menschen, der mit seiner außergewöhnlichen Kunstkenntnis, geistvollen Kritik, seinen geselligen Talenten im Verein mit einem großzügigen Mäzenatentum auf seine Mitwelt eine entschiedene Wirkung ausgeübt hatte, so richtet sich der Blick der Jetztzeit vornehmlich auf den Begründer der Kunstwissenschaft, dessen Geisteseinstellung und Forschungsmethode auf die Nachwelt den fruchtbarsten Einfluß gewonnen hat.

Auch im folgenden ist Rumohr in seiner Bedeutung für die wissenschaftliche Behandlung der Kunstgeschichte ins Auge gefaßt worden.

RUMOHR ALS KUNSTHISTORIKER

Forschungen

Rumohr ist sich früh bewußt geworden, daß er den Weg der kritisch-historischen Tatsachenforschung einzuschlagen habe, um den gesetzmäßigen Zusammenhang der Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst festzustellen, um spekulativen Betrachtungen eine unumstößliche Fundierung zu geben. Schon 1807 schreibt er an Ludwig Tieck[1]), daß er sich historischen Studien widme, sich „eine Übersicht der weitläufigen und verworrenen Quellen und Quellen-Sammlungen verschaffe, die z. B. bloß die Geschichte der germanischen Völker, ihrer inneren und äußeren Verhältnisse betreffen und: „daß ich die Kunst überall ansehe und bestimmt weiß

(1) Briefe an Ludwig Tieck; hrsg. von Holtei, Bd. III. Breslau 1864. Brief (26. Sept. 1807) Rumohrs, der damals 22 Jahre alt war.

Digitized by Google

und bald bestimmter wissen werde, wie sie historisch eins ist, und eigentlich das wichtigste Dokument sowohl der meisten bedeutenden Tatsachen, als vorzüglich der Bedeutung der Völker in dem (nach meiner Überzeugung) ganz organischen Leben des Menschengeschlechtes: wird mir eine Bahn brechen, auf der ich nach dem Willen Gottes und meinem besten Vermögen wandeln werde."

Um aus den ersten Quellen zu schöpfen, machte Rumohr wiederholt ausgedehnte Reisen, zumeist in Deutschland und Italien. Sein Wissen erhielt durch eine ungewöhnlich reiche Denkmäleranschauung eine Vertiefung, die es über das Laienhafte hinausführte. Wie sich seine Kunstanschauung gestaltete, hören wir von ihm selbst im Cottaschen Kunstblatt 1821, Nr. 7: „Es gibt nur eine Kunst; unter den verschiedensten Umständen unterliegt sie immer denselben Gesetzen der Produktion und Erscheinung. Die Veränderung in den Ideen, welche sie ausdrückt, in den Naturgegenständen, welche auf die Bilder des Vorstellungsvermögens einwirken, begründet, in Vereinigung mit den Eigenheiten des Künstlers selbst, jene wechselseitige Abweichung der besonderen Zeitgenossenschaften, Schulen und Meister, die wir überall wahrnehmen und unterscheiden, ohne deshalb den allgemeinen Maßstab für jegliches Schöne aufzugeben, der dem Urteil, wie dem Genusse gleich unentbehrlich ist. Aus dieser durchgängigen Übereinkömmlichkeit aller Kunst erklärt sich, daß die Vorzeit auch dann noch belehrt, wenn alle Ideen, gleichwie alle äußeren Anlässe, sich verändert haben; daß ein nordisches Land oft auf ein südliches wirkt, und so auch im umgekehrten Falle."[1])

Und weiter: „Man blieb lange geneigt, die neue Kunst als ein gänzlich abgerissenes Ereignis der Geschichte anzusehen, und andererseits gewöhnten sich die Geschichtsforscher, auch das christliche Altertum als ein abgesondertes Ding, bald als die äußerste Verwilderung des klassischen Altertums, bald als eine ehrwürdige Reliquie zu betrachten." Das Verdienst und das Stoffgebiet[2]) Rumohrs werden hiermit beleuchtet. Er versuchte, die Lücken zu füllen und die Einheit im Verlaufe der Kunstgeschichte herzustellen, indem er die frühen Zeiten des christlichen Altertums und Mittelalters für seine Forschung bevorzugte mit dem Ziel, die inneren Zusammenhänge aufzudecken. Der Wert der Ergebnisse seiner Untersuchungen für den Materialienbestand der Wissenschaft hat mit deren Fortschritt Veränderungen erfahren; aber die grundlegende Bedeutung für die Geschichte des deutschen und italienischen Mittelalters wird von allen Kunstschriftstellern, die ihn je erwähnen, anerkannt.

Mit den wesentlichen Fragen über die Antike — vorzüglich theoretischer Art — hat Rumohr sich bald auseinandergesetzt[3]). Er verläßt den Boden des Klassizismus und wendet sich, der romantischen Bewegung folgend, zur germanischen und schließlich zur italienischen Kultur. Aus der deutschen Kunst fesseln ihn die Altertümer seiner heimatlichen Gegend, die mittelalterliche Baukunst und endlich das Formschnittwesen. Innerhalb der italienischen Kunst war es die verworrene Dunkelheit der früheren Kunstepochen, von den späteren des 14. und 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts namentlich die Schulen von Toskana und Umbrien, in die er „ein Licht hineintrug"[4]).

(1) Rumohr: Über die Entwicklung der ältesten italienischen Malerei, S. 25.

(2) Ergänzung für die Darstellung des Stoffgebietes Rumohrs ist die Bibliographie S. I—VII Anhang.

(3) Vgl. seine Schriften von 1810, 1811 und Italien. Forschg. I, Kap. 1. Vgl. Friedr. Stock: Rumohrs Briefe an Robert von Langer 1919, u. 2.

(4) Waagen: Der Herr Hofrat Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei. Berlin, Stettin 1832, § 11.

Digitized by Google

Neben seinen kunstgeschichtlichen Beobachtungen macht er kulturhistorische und literarische, die er teils in geschichtlich gehaltenen Abhandlungen, teils in der umgeschaffenen Form eigener literarischer Produktion niederlegt. Wie weitgehend er sich in Einzelheiten eines Kulturzustandes zu vertiefen vermag, beweist die Abfassung eines wahrhaft wissenschaftlich durchdachten Kochbuches (das einzige seiner Bücher, das mehrere Auflagen gehabt hat[1]) und einer „Schule der Höflichkeit für Alt und Jung".

Die „Italienischen Forschungen".

Rumohr hatte nie beabsichtigt, ein neues System der Kunstgeschichte zu errichten. Die Entstehungsgeschichte seines Hauptwerkes, der „Italienischen Forschungen", erklärt zugleich dessen Form wie Absicht. Lange hatte der Gedanke Rumohr beschäftigt, dem deutschen Volk die italienische Kunstgeschichte nahezubringen. Zu der anfänglich geplanten Übersetzung Vasaris[2]) fehlte es ihm an nachschaffendem, anhaltendem Interesse. Auch führten ihn seine Quellenstudien in Italien zu so selbständigen Resultaten, daß sich einerseits schöpferische Regungen geltend machten, andererseits sich ihm die Perspektive einer Zusammenarbeit deutscher Gelehrter zum Zwecke umfassender Quellenforschung und Quellenkritik in italienischen Archiven lockend öffnete. Ein reicher Schatz war da für die Kunstwissenschaft zu heben, aber er sah sich allein einer so gewaltigen Aufgabe gegenüber nicht gewachsen[3]). Das Erscheinen seiner Aufsätze und längeren Abhandlungen über italienische Kunst in Schorns „Kunst-Blatt" (seit 1820)[4]) hatte sein Interesse an einer Vervollständigung des ihm vorliegenden Stoffes zu einheitlicher Darstellung gestärkt. Der Zweck war „die Aufklärung einzelner Dunkelheiten der Kunsthistorie". Erheben die „Italienischen Forschungen", die seine Studien zu einem Ganzen vereinigen, auch keinen Anspruch auf literarische Vollständigkeit, so will doch die gewissenhafte historische Grundlage, die Zuverlässigkeit bei derartigen Einzeltatsachen, die zu Stützpunkten weiterer Forschung dienen könnten, richtig eingeschätzt werden. Urkundliche Begründung, wozu umfangreiche, kritische, in jeder Beziehung treue Lokalforschung unumgänglich nötig, hatte allen italienischen Kunstschriftstellern vor ihm gefehlt, zumal Vasari[5]). Die Autorität flüchtiger, oder gar lügenhafter Kunsthistoriker müsse gebrochen werden durch strenge, aber gerechte Kritik. Nur historische Gewißheit könnte der Phantasie einen gefährlichen Spielraum entziehen. Rumohrs Werk, das zuerst aus Liebhaberei, absichtslosem Sammeln dessen entstand, was sich in schriftlichen Urkunden bei der Kritik kompilatorischer Kunstschriften gefunden hatte, sollte als Beispiel erschöpfender Forschung Veranlassung werden, „endlich die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Tatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, gleichsam organisches Ganze aufzufassen"[6]). Erschöpfendes im

(1) Erst 1920 erscheint die Neuauflage der Italien. Forschg., bearbeitet von J. v. Schlosser. Frankfurter Verlag.

(2) Zu Ludwig Schorns Vasari-Übersetzung (Stuttgart und Tübingen 1832) lieferte Rumohr Berichtigungen und Nachweise zu Anmerkungen.

(3) Vgl. Kunst-Blatt 1820, Nr. 39, S. 153: „Behandlung italien. Kunstgeschichte".

(4) Vgl. die Vorreden zu den Italien. Forschg. I und II.

(5) Vgl. die Vorreden zu den Italien. Forschgn. I und II, auch für die weiteren Zitate.

(6) Vgl. H. Tietze, Methode der Kunstgeschichte, S. 70. Leipzig 1913. „Eine Darstellung der gesamten Kunstentwicklung ist eigentlich als das letzte Ziel der kunstgeschichtlichen Arbeiten anzusehen."

Digitized by Google

Stofflichen konnte er nicht bieten; aber er wünschte doch mit seiner Methode intensiver und verläßlicher Forschung zur Nacheiferung anzuspornen.

Für seine Arbeits- und Darstellungsweise ist der zweite Teil besonders charakteristisch. Ein Teil aus ihm soll daher als Basis für weitere methodologische Untersuchungen dienen. Rumohr weist in der Vorrede darauf hin, daß er gegen den Gebrauch Auszüge und Abschriften von Urkunden als Belege in den Text aufgenommen habe, denn „nicht selten setzen die Urkunden ein geschichtliches Verhältnis ungleich besser ins Licht als die gelungenste Entwicklung" und „nächst den besonderen ihre Anführung veranlassenden, auch allgemeinen Verhältnisse, ... wie jenes der Künstler zu ihren Genossen und Gönnern, wie die Geschäftsführung bey öffentlichen Kunstunternehmungen, die Technik einzelner Kunstarten, die Ansicht, von welcher die Künstler verschiedener Zeiten ausgegangen sind".

Nicht überall lagen Rumohr genügende historische Grundlagen vor. Für das 15. Jahrhundert hatte er sie sich erst schaffen müssen. Daß seine Ausführungen über Gotik keinen Bestand vor der kunsthistorischen Forschung der Folgezeit hatten, ist hauptsächlich der ungenügenden historischen Vorarbeit zuzuschreiben; Rumohr klagt über den Mangel an Vergleichsmöglichkeit betreffs der Geschichte. Das rein kunsthistorische Interesse an Altertümern des Mittelalters lasse in England und Italien noch alles, in Deutschland und Frankreich noch vieles zu wünschen übrig. Selbst an dem Boisseréeschen Werk vermißt er die historische Erläuterung[1]).

Rumohrs Quellenforschungen in Italien wurden vielfach erschwert, zuweilen unmöglich gemacht; oft genug erwiesen sich Archive und Bibliotheken als von Unwissenheit und argwöhnischer Mißgunst wohlbehütete Schatzgruben. In Erkenntnis der Mängel strebt Rumohr in der Hauptsache danach, Anregung zu gründlicherem Ausbau der Kunstwissenschaft zu geben.

Die „Italienischen Forschungen" wurden mit den beiden ersten Teilen 1827 dem Druck übergeben. (Berlin und Stettin, Nicolai.) Der zusammenfassende Titel „Zur Geschichte und Theorie neuerer Kunstbestrebungen" ist der Rahmen für entwicklungsgeschichtliche Darstellungen der italienischen Kunst von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert. Die ersten Kapitel legen den theoretischen Standpunkt dar, von dem aus Rumohr seine wesentlich geschichtlichen Erörterungen über Kunst aufgefaßt wissen will. Die eingehendere Besprechung seiner Ästhetik soll erweisen, wie er über die noch immer regelgebenden Kunstanschauungen Winckelmanns, Mengs' und Lessings (noch für Goethe maßgebend!) hinausgewachsen ist.

Am 16. Juni 1830 schrieb Rumohr an Schinkel[2]): „Seit einigen Tagen beschäftigt mich die erste Seite des dritten Bandes der it. Forschungen. Wenn der Nagel festgeschlagen ist, wird wohl auch das Übrige hinzukommen. Die Geschichte der Baukunst im Mittelalter habe ich neulich wieder aufgefunden, doch noch nicht wieder gelesen. Ich denke Raphael als den einzigen ganz objektiven Künstler den großen Virtuosen in irgendeiner einseitigen, ganz subjektiven Richtung gegenüberzustellen und manches früher angenommen durch Beispiele zu belegen[3]).

(1) Italien. Forschg. III, Vorrede S. VIII—IX.

(2) Ms. Dresden, App. 12. Aus Rothenhaus geschrieben.

(3) Rumohrs Biographie des Raphael wurde bald überholt durch J. D. Passavant: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, T. I—III. Leipzig 1839—58. Das Vorwort enthält auf S. XVI—XIX

Digitized by Google

Dieser dritte Teil erschien dann 1832. Er war aus dem Wunsch Rumohrs entstanden, „durch Einiges über die Epoche der höchsten Entwicklung der neueren Kunst, besonders über Raphael gleichsam den Schlußstein zu geben". Anregung hatte wieder die Freude an der Ergänzung und Richtigstellung vorhandener Werke über Raffael und an dem Aufsuchen wenig oder gar nicht betretener Pfade der Urkundenforschung geboten.

Die Abhandlung über die Baukunst ist als Beschluß des dritten Teils, ohne inneren Zusammenhang, der Raffaelbiographie angefügt.

Die genauere Betrachtung des IX. Kapitels mag die Arbeitsweise Rumohrs veranschaulichen.

Methodologische Einzelbetrachtungen.

Die Untersuchungen Rumohrs über Giotto (Kap. IX der Ital. Forschg.) sind in ihren Ergebnissen bis auf die heutige Zeit heftig angefochten und widerlegt worden[1]). An dieser Stelle soll weder im Sinne Ernst Foersters[2]) die Haltung Rumohrs Giotto gegenüber beleuchtet, noch — wie es Robert Vischer[3]) eingehend und mit Wärme tut, eine Apologie Giottos gegeben, sondern der Fortschritt in der Arbeitsmethode, die unbeirrte Selbständigkeit des Urteils, die Rumohr vor früheren Kunstgeschichtsschreibern auszeichnet, dargelegt werden. Das Wertvolle und Maßgebende seiner Methode bleibt bestehen, auch wo Rumohr fehlgreift in einem zu scharfen Vorgehen, um die historische Wahrheit hinter entstellender Überlieferung zu erkennen. Schon Ernst Foerster, einer der ersten, denen Rumohr „zuerst den Weg besonderer Forschung gezeigt"[4]), gelangt in enger Anlehnung an diese Methode zu ganz anderen Resultaten.

Rumohrs Ausgangspunkt für die Forschung. In diesem IX. Kapitel der „Italienischen Forschungen" zeigt Rumohr deutlich eben die gegen Überliefertes rücksichtslose Kraft eines Neuerers, die er an Giotto zu bemerken glaubt. Er will den von Vasari „mißverstandenen Wahrheiten"[5]) auf den Grund gehen, vorurteilslos der Persönlichkeit des Giotto und den ihm zugeschriebenen Werken gegenüberstehen. Wohl schätzt er Vasari als einen „wahren Kenner", dessen Künstlergeschichte „eine größere Summe kunsthistorischer Wahrheit enthält, als die gesamte übrige Literatur desselben Gegenstandes, namentlich als seine Kommentatoren, die ihn oft so ungestüm zurechtweisen. — Demungeachtet reihet er, Vasari, sich — und dies ist gerade seine anziehende Seite — den Novellisten an, dieser eigenthümlichen Zierde toskanischer Literatur, die das Geschichtliche so innig mit der Dichtung vermählen"[6]).

eine abfällige Beurteilung der nicht erschöpfenden Biographie aus Rumohrs Feder. Hr. W. Schulz (a. a. O., S. 77) berichtet, daß Rumohr in der letzten Zeit seines Lebens darunter litt, sich von jüngeren Kunsthistorikern wie Passavant und Gaye überflügelt und nicht gebührend gewürdigt zu sehen.

(1) Literaturangabe darüber in der Vasari-Ausgabe von Gottschewski und Gronau, Straßburg 1916, S. 157, Anm. 1 und in Friedr. Rintelen: Giotto und die Giotto-Apokryphen, München 1912, Anm. 1, worin auch ein sehr scharfes Urteil über Rumohr.

(2) E. Foerster: Beiträge zur neueren Kunstgeschichte: Giotto di Bondone und Symon di Martino. Leipzig 1835, und Geschichte der Italien. Kunst II, S. 211 ff., Leipzig 1870.

(3) Robert Vischer: Rumohr und Giotto in s. Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.

(4) Foerster: Beiträge. Vorwort XIV.

(5) Vgl. Rumohrs Urteil über Vasari, Italien. Forschg. VII, 283.

(6) Kunst-Blatt 1820, Nr. 39, S. 153. Auch sonst hat Rumohr wiederholt hervorgehoben, daß in den toskanischen Novellen historische Wahrheit stecke. Vgl. Bibliographie, Anhang, S. III u. V.

Digitized by Google

Kritische Untersuchungen. Hier gilt es, Vasari auf seinen Quellenwert zu untersuchen; seine Abhängigkeit von den benutzten Quellen und deren Glaubwürdigkeit zu prüfen; selbst „vor den höchsten Heiligtümern der Vergangenheit nicht Halt zu machen", um durch eine Methode der „Vergleichung"[1]) zu der Wahrheit einstigen Geschehens durchzudringen, die allein die Erkenntnis der großen Kausalzusammenhänge gewährleistet.

Vasari entwirft ein prächtiges Bild von Giotto, dem Wiedererwecker fast erstorbener Kunst, auf dem goldenen Hintergrund seines Nachruhms. Er leitet die Vita des Giotto durch ein überschwängliches Lob ein und beschließt sie mit der preisenden Inschrift auf dem Denkmal im Florentiner Dom[2]).

Die Überlieferung des Ruhmes. Rumohr erscheint diese Grundstimmung ungeeignet für eine objektive Beurteilung des Meisters. Die Inschrift[3]) — sie wird Ausgangspunkt in Rumohrs Abhandlung — erweist sich „als das offizielle Manifest einer stehenden Meinung, welche zu Florenz schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts Fuß gefaßt hatte":

Ille ego sum, per quem pictura extincta revixit . . .
. . . Denique sum Jottus. Quid opus fuit illa referre.
Hoc nomen longi carminis instar erit.
Obiit an. MCCC XXXVI cives pos.
b. m. MCCCCLXXXX.

Vasari läßt sich von der Verehrung seiner Zeit und Vorzeit für Giotto mitreißen! Schon der Glanz des Nachruhms ist skeptisch zu betrachten.

Die Überschätzung eines Neuerers und Pfadfinders gegenüber den Verdiensten eines Mannes, der auf schon betretener Bahn Außergewöhnliches leistet, ist üblich und psychologisch erklärlich. Bei den Nachfolgern Giottos wird sie noch dadurch begünstigt, daß sie in der Blüteperiode der italienischen Literatur den schönsten Ausdruck findet. In dem Maße, wie die Zeit die Leistungen Giottos der Prüfung entrückt, gewinnt die Phantasie an Spielraum und steigert die ohnehin allgemein gehaltenen Lobsprüche der Dichter. Wie gestaltet sich aber das Bild des Künstlers, wenn es gelingt, aus dem Allgemeinen historischer Überlieferung gesicherte und bestimmte Einzelzüge herauszuheben?

Unter diesem Gesichtspunkt ist auf die Erwähnungen des Dante und Petrarca[4]) zu verzichten. Wie wird Giottos „historische Stellung, seine Geistesart und Richtung, wie endlich auch die Beschaffenheit seiner künstlerischen Leistungen zu begründen sein"?

Die Quellen. Mit solchen Fragen wendet sich Rumohr kritisch den frühsten Schriftstellern zu, die über den Einfluß Giottos auf die Kunst und über seine Person Auskunft geben können. Es sind auch die Quellen Vasaris; er nimmt ihre Aussagen unbefangen hin, im Sinne der Überlieferung, für seine künstlerisch-anmutige Darstellung.

Rumohr prüft: ein fachmännisches Urteil über den Künstler Giotto geben Cennino di Drea Cennino und Lorenzo Ghiberti[5]) ab. Urteilsfähigkeit kann ihnen zugestanden

(1) W. Dilthey: Das 18. Jahrhundert und die geschichtliche Welt. Deutsche Rundschau, Heft 11. Berlin.
(2) Die Inschrift befindet sich unter der Büste Giottos (dem Benedetto da Majano zugeschrieben) und ist angeblich von Angelus Politianus.
(3) Vgl. Italien. Forschg. II, Kap. IX, 39.
(4) Vasaris Zitate werden von Lanzi, Fiorillo u. a. modernen Kunstgeschichtsschreibern wiederholt.
(5) Rumohr nützt als erster Ghiberti kunstgeschichtlich und kritisch. Vgl. Schlosser in der Neuausg. der Italien. Forschg. 1920, S. VIII und XXIX.

Digitized by Google

werden: jener hatte den Schüler Giottos Agnolo Gaddi zum Lehrer, und dieser wurde kaum 50 Jahre nach Giottos Tode geboren, als die Überlieferung noch nicht viel des wahren Sachverhaltes entstellt haben konnte.

Bei Vasari[1]) nimmt die dem Ghiberti nacherzählte Jugendgeschichte von Giotto di Bondone, Schüler des Cimabue, einen breiten Raum ein. Rumohr übergeht sie, denn Cennino steigt bis zu Giotto hinauf, ohne seines Lehrmeisters zu erwähnen, und der Name Giottos als Sohn eines Bondone unterliegt nach anderen Quellen einer Verwechslung (Archiv della gen. Bicchera di Siena B. T. 103, Fol. 107 anno 1310)[2]).

Rumohr holt den Kern aus Ghibertis Bericht kurz und klar heraus. Die wichtigsten Sätze zitiert er im Urtext nochmals, als Anmerkungen. Da ergibt sich als Grundlage:

„Giotto bildete sich in der Malerkunst zu einem großen Meister; er führte die neue Kunst herbey und verließ die rohe Manier der Griechen. Viele seiner Schüler waren kunstgerecht gleich den alten Griechen. Giotto sah in der Kunst, was anderen unerreichbar geblieben. Er führte die Natürlichkeit und Anmuth herbey, ohne über das Maß hinauszugehen[3])." Dazu meldet Cennino Übereinstimmendes: — — „daß Giotto von den Griechen abgewiesen sey und die Kunstübung der Italiener durchaus erneut habe". Bei den Folgerungen geht Rumohr davon aus, daß Cennino sein Wort mit Hinblick auf das Technische gesprochen haben wird, wie es im Charakter seiner Abhandlung lag, Ghiberti dagegen dem Geistigen und eigentlich Künstlerischen Rechnung zu tragen pflegte. Die erste Untersuchung gilt der Frage, „worin Giotto von den Byzantinern abgewichen, in wie fern er als Stifter zu betrachten sey?" Denn Vasari hebt hervor[4]), daß Giotto „die ungefüge Art der alten griechischen Malerei gänzlich aus dem Felde schlug und die moderne gute Malkunst wieder erweckte".

Folgerung bez. der Reform. Rumohr sieht eine Rückkehr zu heimischen Gewohnheiten und der Manier der älteren italienischen Maler: zu der Technik des Malens mit hellen und flüssigen Bindemitteln, die den Farben ein helleres, rosiges Aussehen verleihen, als die zähen und verdunkelnden der Byzantiner, wie eine Vergleichung zuverlässiger Denkmäler bestätigt, aber keine eigentliche Neuerung.

Diese lag vielmehr in der Wahl und Behandlung künstlerischer Aufgaben, wie Ghiberti sie ausdrücklich hervorhebt. Obschon Cimabue und Duccio die Erstarrung byzantinischer Formen zu beleben suchten, bewahrten sie doch als Ausdruck „ächt christlichen und ächt künstlerischen Geistes"[5]), den typisierenden, von Würde und Erhabenheit getragenen Charakter der älteren Byzantiner in ihren Gemälden. Giotto durchbricht die letzten Schranken. Der charakteristische Zug von Objektivität in seiner Kunst, die Naturwahrheit seiner Darstellungen entsprechen seinem Hinaustreten aus dem heiligen in das profane Gebiet. Rumohr erkennt den Einfluß des Zeitgeistes, der sich von der altertümlich christlichen Richtung abwendet unter der Obmacht des Mönchstums und dem lebhaften Interesse an dem Leben der Heiligen, deren Andenken damals noch frisch war. Die Reform in der Kunst faßt er

(1) Vasari: 4. Ausg. in Florenz bei A. Solani (benutzt; deutsche Ausg. von Gottschewski u. Gronau: Leben des Giotto).

(2) Vgl. Wackernagels Anm. 3, S. 158 in Gottschewskis Ausgabe des Vasari.

(3) Rumohr, a. a. O., S. 41/42. Ghiberti im commentario secondo, Cennino in s. libro dell' arte o trattato della pittura.

(4) Ausg. Gottschewski, S. 159.

(5) Kap. IX, S. 44.

Digitized by Google

darin zusammen, daß „Giotto — abgesehen von einigen technischen Änderungen — die Richtung seiner Vorgänger auf edle Ausbildung heiliger und göttlicher Charaktere, wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintenangesetzt, hingegen die italienische Malerey zur Darstellung von Handlungen und Affekten hinübergelenkt hat, in denen, nach dem Wesen des Mönchsthums, das Burleske neben dem Pathetischen Raum fand“[1]).

Psycholog. Erwägungen. Auch die hohe Einschätzung der Natürlichkeit in Giottos künstlerischen Darstellungen — die Rumohr nicht im Physiognomischen, sondern lediglich in der Lebendigkeit von Bewegung und Handlung erblickt — führt auf psychologische Ursachen zurück, auf die Selbsttäuschung der Zeitgenossen vor Giottos Bildern bei ihrer sehr jugendlichen Phantasie und dem Mangel an Gegenständen des Vergleichs.

Zu eingehenderen psychologischen Erwägungen sieht sich Rumohr vor der Individualität Giottos selbst veranlaßt. Bei der Bedeutsamkeit ihrer Erscheinung wird durch Erkenntnis ihrer Wesensart ein Aufschluß über ihre künstlerische Weltanschauung zu erwarten sein. Die Meinungen der Zeitgenossen und der Nachwelt über sie stehen durchaus im Widerspruch. Vasari folgt der Tradition und legt Giotto „religiöse Strenge des Eingehens in die vorwaltenden Kunstaufgaben seiner Zeit“[2]) bei. Aber Giotto ist ein Neuerer, und Rumohr geht von der Vorstellung aus, daß ein Neuerer immer durch Kraft und im Durchschnitt mit „unheiliger und frevelhafter“ Gesinnung neue Bahnen bricht. Er sucht das wahre Bild des Meisters — aber zugleich die Unterstützung seiner Anschauung in der zeitgenössischen Literatur[3]) als dem Spiegel der um Giotto bestehenden Verhältnisse.

Literar. Forschung. Aussprüche des Villani, Novellen des Boccaccio und Sacchetti, derart wie sie Vasari als Schmuck und Unterhaltung in die Lebensbeschreibung des Giotto einfügt und mit solchen schließt[4]), um den Künstler, dem die Welt Ehre erweist, uns menschlich nahezubringen, benutzt Rumohr mit wissenschaftlichem Sinn; denn anscheinend unbedeutende Tatsachen können Wesentliches offenbaren. Seinen charakterisierenden Intentionen gemäß führt er die Giotto betreffenden Novellen vollständig an mit Hinzufügung seiner eignen kritischen Überlegungen. Er ist glücklich, daß er als bestätigendes Zeugnis eine Canzone des Giotto aus Cod. 47 der Biblioth. Gaddiana, im Urtext, der Öffentlichkeit übergeben kann[5]).

Charakteristik Giottos. Aus allem geht hervor, das Giotto als ein Mann von ungewöhnlichem Geist und starkem Talent zu betrachten sei, der sich auf dieser Erde wohl zurechtzufinden weiß. Sein heller, nüchterner Verstand, sein Mut, seine Geistesgegenwart und Gewandtheit, sein Mutterwitz und seine praktische Klugheit verschaffen ihm Achtung bei seinen Mitmenschen und wirtschaftliches Gedeihen. Die Gegenwart liegt klar vor seinem prüfenden Scharfblick; von Frivolität ist er nicht frei. Rumohr schließt daraus: „Kälte des Verstandes, Deutlichkeit des Bewußtseyns widerstrebt indeß jener enthusiastischen und rückhaltlosen Hingebung, ohne welche es, wenigstens dem dichterischen Künstler, nicht zu glücken scheint,

(1) Kap. IX, S. 56.

(2) Kap. IX, S. 44 (Italien. Forschg.).

(3) Vgl. A. Springer: Kunstkenner und Kunsthistoriker, in der Ztschr, „Im Neuen Reich“, Leipzig 1881, S. 756f., über die Bedeutung literarischer Kenntnisse für den Kunstforscher.

(4) Vasari-Ausg. von Gottschewski (S. 171 ff. u. 198 ff.). Sacchettis 61. Nov. Vgl. Anm. 60 u. 61 daselbst.

(5) Kap. IX, 51—54 (Italien. Forschg.).

Digitized by Google

das Hohe und Würdige zu schauen"[1]). Der Ursprung der Umwälzung und der neue Charakter künstlerischer Auffassung, im Gegensatz zu der überlieferten Kunst, erscheinen ihm erklärt. Er geht zur Untersuchung der Giottoschen Werke über.

Historische Kritik. Dabei schaltet er als Historiker Vasari und die neueren Kunstgeschichtsschreiber als unzuverlässig für die altchristliche Zeit gänzlich aus und betrachtet, unter Vorbehalt, nur Ghiberti mit seinen Angaben als Stützpunkt.

Rumohr hält sich an das einzige durch Inschrift beglaubigte Gemälde Giottos, das er kennt. Es ist die fünfteilige Krönung der Madonna in der Kapelle Baroncelli von Sta Croce zu Florenz[2]). Kritisch prüft er den Zustand des Bildes, das trotz der Neurahmung (etwa aus dem 15. Jahrhundert bestimmt er) und stellenweiser Übermalung und Abblätterung genügend Sicherheit für eine Bestimmung der Manier Giottos zu gewähren scheint. Auch die Echtheit der Aufschrift sei nicht zu bezweifeln, weil sie nach Schriftzügen und Einfassung sicher älter ist als die Neuerungen[3]). Vasari stellt, ohne Kritik an der Echtheit, dieses Bild folgendermaßen in seine Reihe Giottoscher Werke: „In der Baroncelli-Kapelle derselben Kirche (S. Croce) findet sich ein Tafelbild von Giottos Hand, worauf mit vieler Sorgfalt die Krönung der Mutter Gottes dargestellt ist, zusammen mit einer sehr großen Anzahl kleiner Figuren sowie einem Chor von Engeln und Heiligen in sehr sorgsamer Ausarbeitung. Und da auf diesem Werk in Goldschrift sein Name und die Jahreszahl beigefügt sind, werden alle Künstler, die beachten, zu welcher Zeit Giotto, ohne nur eine Andeutung der rechten künstlerischen Manier zu besitzen, den Grund legte zu einer guten Methode des Zeichnens und Malens, sich getrieben finden, ihn aufs höchste zu verehren"[4]).

Ruhmohr sieht so:

„In dem Mittelstück sitzen Maria und Christus auf einem, beiden gemeinschaftlichen Thronstuhle von gotischer Anlage. Christus drückt der Jungfrau die Krone mit beiden Händen auf, eine Vorstellung, welche in der Folge von Italienern und Deutschen oftmals wiederholt worden ist. Wie diese Vorstellung an sich selbst, so gehört auch besonders der Charakter und die Bekleidung des Heilands schon ganz der neueren Zeit und wahrscheinlich der Erfindung des Giotto. Der antike, oder christlich-römische Typus, den wir noch in den Werken des Duccio und Cimabue angetroffen, ist hier durchaus verwischt. Besonders auffallend sind die kurzen geränderten Oberärmel des Heilands, das älteste mir bekannte Beispiel seiner Lust an seltsamen Bekleidungen und mutwilligen Schneider- und Stickerstückchen, an denen manche Maler des 14. und 15. Jahrhunderts in der Folge soviel Behagen gefunden; welche in den neuesten Zeiten einigen ungelehrten, übrigens wohlmeinenden Künstlern nicht selten für typisch gegolten, da sie doch in der That nur vorübergehende Malerlaunen sind."

Bestimmung der Kriterien. Es kommt Rumohr auf Kriterien für Giottos Malweise an[5]). Unter diesem Gesichtspunkt muß bei seiner Bildbetrachtung das rein künstlerische Interesse vor der Hand hinter der Genauigkeit historischer Be-

(1) Vgl. Wölfflins übereinstimmendes Urteil über Giotto, Klassische Kunst, Kap. I, S. 7 (München 1901).

(2) Vgl. Rintelen: a. a. O., S. 257ff., dessen kritische Untersuchungen dieses Werk nicht als Original, sondern als Gehilfenarbeit erkennen lassen.

(3) Gerade die Aufschrift bestätigte diese Annahme, da Giotto sich nie „Magister" genannt habe.

(4) Vasari-Ausgabe von Gottschewski, S. 162.

(5) Kap. IX, 60: „Beschränken wir uns daher bey der Untersuchung dieses einzig bewährten Probestückes seiner Manier und technischen Eigenthümlichkeit, eben nur diese im Auge zu behalten und versuchen wir, deren Charakter so scharf als möglich zu begrenzen."

Digitized by Google

stimmung zurückstehen. Der neue Typus wird erfaßt in der Darstellung und dem Charakter Christi, welche die spätere Kunst von Giotto übernahm, und in der Gewandbehandlung. Hierin aber bemerkt Rumohr „wenig Ehrfurcht vor dem Herkommen", einen Rückschritt gegenüber der Würde in der Kleidung, wie sie die alte Kunst hatte und wie sie sich in der Sieneser und umbrischen Schule bis auf Raffael erhielt.

In der Technik beobachtet Rumohr die Anwendung eines flüssigeren und minder zähen Bindemittels als bei Cimabue und Duccio und auch noch den späteren Sieneser Malern, — was den Farben ein lichteres Aussehen und der Pinselführung mehr Leichtigkeit verliehen hat. Hingegen erscheinen ihm die Formen, besonders die Köpfe, unvollkommener und gröber als bei jenen älteren Malern und zu arm an Differenzierungen: Die Augen lang und schmal ohne Verkürzung, nahe an die Nasenwurzel gerückt, die Nasen zwar normal lang, aber im Profil abgestumpft und wenig ausladend; die Kinnlade schmal und kantig, das Kinn vorstehend. Zusammen mit der eigentümlichen, von der alten Gewohnheit abweichenden Behandlung des Faltenwurfs, der nach dem Licht hin verwischt und unbestimmt gegeben wird (aus Unbeholfenheit in der Naturnachahmung), erscheinen diese Merkmale als ausreichendes Zeugnis für die Echtheit der Bilder, die Ghiberti und andere ältere Schriftsteller dem Giotto zuschreiben.

Aber die „gute Methode des Zeichnens und Malens", die Vasari an diesem Bilde lobt, leugnet Rumohr entschieden[1]).

Anwendung der Kriterien. Verständlicher wird ihm die Bewunderung für Giotto vor anderen Bildern, denen er auf Grund der gewonnenen Kriterien Originalität zubilligt, den kleinen Bildern, die sich ehemals in der Sakristei der Minoritenkirche zu Florenz befanden, denn sie sind „geistreich, bewegt und abwechselnd"; vor den Wandgemälden in der Kirche der Madonna Incoranata zu Neapel, die ihm Aufschluß darüber geben, worin die Naturähnlichkeit bestand, deren Wirkung so stark gewesen war in der Lebendigkeit der Bewegung und Gebärde, in den Beziehungen der Gestalten zueinander. Jene Zeit forderte weder physiognomische noch illusorische Naturwahrheit.

Stilkritik. Die neuere Forschung[2]) hat mit ihren Ergebnissen in bezug auf die Gemälde in der Oberkirche zu Assisi bezeugt, wie scharfsinnig Rumohrs Quellen- und Stilkritik war.

Wenn Vasari erzählt, Giotto malte „in der oberen Kirche (zu Assisi) unterhalb des Laufganges, der an den Fenstern entlang führte, an beiden (Lang)Wänden der Kirche zweiunddreißig Geschichten in Freskomanier aus dem Leben und den Taten des heiligen Franziskus, je sechzehn auf jeder Wand, in so vorteilhafter Weise, daß er sehr großen Ruhm davon hatte[3])", so ist er flüchtig und gänzlich unzuverlässig. Rumohr hat nur achtundzwanzig Bilder gefunden; keine Nachricht über den Maler existiert vor Vasari; Ghiberti macht eine — unhaltbare — Mitteilung nur über Gemälde von Giotto in der Unterkirche. Keine Stileigentümlichkeit Giottos, wie sie beobachtet worden, ist in diesen Bildern zu entdecken, am wenigsten die vortreffliche Proportion, die Ghiberti rühmt. Spuren der Sitten, des Geschmackes und der Malweise aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind vielfach zu bemerken;

(1) S. 59/60: Das Werk gewähre weder im ganzen noch im einzelnen die Befriedigung, die man von dem gepriesenen Meister erwarten dürfe. Man müsse annehmen, daß Giotto Besseres geleistet habe in einer ihm mehr entsprechenden Aufgabe. Vgl. Rintelen.

(2) Vgl. S. 164 der Vasari-Ausgabe von Gottschewski, Anm.

(3) Ebenda, S. 164.

Digitized by Google

die Architektur auf einem der Bilder zeigt etwas von dem aufkommenden Stil des Brunelleschi. Auch stammen wohl einige der Legenden aus nach-giotteaker Zeit. Rumohr schreibt diese Gemälde Spinello von Arezzo und Parri di Spinello zu[1]).

In den Gemälden des Kreuzgewölbes über dem Grabe des Heiligen schätzt er, trotz der mönchisch-kindlichen Allegorie, die auf den Besteller zurückzuführen sei, ein gutes Werk Giottos. Er enthält sich des Urteils über die Originalität von Bildern, wo der Zustand der Malereien es nicht mehr gestattet, aus eigener Anschauung die Berichte Ghibertis, della Valles u. a. nachzuprüfen[2]).

Da schon die älteren Chronisten einstimmig den Bau des Campanile in Florenz dem Giotto beimessen, hat Rumohr kein Bedenken, in dieser Beziehung Vasari Glauben zu schenken; ob er Giotto den Entwurf als eigne Schöpfung zuerkennen soll, läßt er dahingestellt, weil er sich von der Wahrheit dieses Berichts nicht in den Archiven des Doms und der Riformagioni überzeugen konnte. Der Meinung, Giotto habe selbst gemeißelt und sich nach der pisanischen Schule gebildet, schließt er sich ebenfalls wegen mangelnder Beweise nicht an, obschon er die Vielseitigkeit des Künstlers nicht bezweifelt. Er schätzt Giottos bildhauerische Begabung für stärker ein als seine malerische und sieht sie selbst in den Kompositionen der Gemälde offenbar werden.

Rumohr enthält sich jeden weiteren Schrittes in seiner Forschung, wo er nicht gesicherten Boden unter den Füßen hat.

Ergebnis. Zum Schluß faßt Rumohr die Ergebnisse seiner Untersuchung zusammen. Da tritt uns Giotto entgegen, wie auch Wölfflin ihn sieht — nicht „nach Art eines christlichen Romantikers" —. „Er war kein Schwärmer, sondern ein Mann der Wirklichkeit; kein Lyriker, sondern ein Beobachter; ein Künstler, der sich nie zu hinreichendem Ausdruck erhitzt, der aber immer ausdrucksvoll und klar spricht"[3]). Ein großer Meister, — doch kein „gewaltiger Riesengeist", der die Folgezeit überragte, — schätzenswert in den Eigenschaften und Fähigkeiten, die er in Wahrheit besaß, wird im „Fiebertraum" der Schwärmerei (die Rumohr von Grund aus zuwider war) ins Ungeheure verzerrt. Diese Vergötterung habe den Fortschritt der nachfolgenden Kunstepoche lange aufgehalten. Schließlich goß Lanzi das Lob der Alten in neue, glänzendere Formen und die Gegenwart habe es auf die Höhe geführt! —

Die oft getadelte „Herabsetzung Giottos" (unter sein Verdienst) durch Rumohr verdient eingehendere, gerechtere Prüfung[4]). Man hat Rumohrs Absichten mißverstanden bei der Heftigkeit, mit der er übermäßige und gleichsam in der Luft schwebende Verherrlichung auf irdischen Boden zurückzuführen und festumrissene Tatsachen für eine richtige Einschätzung des Künstlers hinzustellen suchte. Zog er seine Kreise gar zu eng, so blieb ihm doch die Einsicht in das Wesentliche an dieser Künstlergestalt und ihrer Bedeutung.

Wie anregend wirkt er auf die Forschung und wie schwächlich und unfruchtbar erscheint daneben der Versuch seines einstigen Lehrers Fiorillo[5]), die allgemeine

(1) Ähnliche Stilkritik wendet Rumohr für das Abendmahl, das Ruscheweyh gestochen, an und das er übergeht (nur die Gründe in der Anm. gibt), weil er es keineswegs dem Giotto zusprechen kann.
(2) Vgl. Rintelen: a. a. O., Anm. 1, der in der mißtrauischen Vorsicht Rumohrs einen Fehler sieht.
(3) Wölfflin, Klass. Kunst, S. 7.
(4) Vgl. Waagens und Wölfflins Standpunkt zu Giotto.
(5) J. D Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. I, 266. Göttingen 1789. Zu bequemerer Vergleichung füge ich den vollständigen Auszug dieses Abschnitts über Giotto bei.

Digitized by Google

Überschätzung Giottos in seinem Einfluß auf die Kunst einzudämmen[1])! Und worin sieht Fiorillo die neuen Werte bei Giotto für die Entwicklung der Kunst? In der Natürlichkeit des Faltenwurfs, im Ausdruck (doch welchem?), der Weichheit und Grazie in seinen Bildern; „hauptsächlich weil er sich zuerst an Verkürzungen gewagt". Nicht mehr und nicht weniger erfahren wir über das Wesen der Giottoschen Kunst. Fiorillo begnügt sich damit, das Spiegelbild des hochberühmten Künstlers wiederzugeben, wie es die Überlieferung zeigt. Weder Autopsie noch Tatsachenforschung an der Hand der ihm verfügbaren Quellen haben ihm die Eigenart des Künstlers und seiner Produktion erschlossen. Es liegt ihm fern, nach neuen Gesichtspunkten zu ordnen, was er vorfindet. „Seine freylich brauchbare, doch nicht ohne fremde Hülfe gefertigte Kompilation der it. Kunstgeschichte ist, wie jeder wahrnehmen kann, äußerst dürftig an eignen Bemerkungen[2])," urteilt Rumohr. Bei der Lebendigkeit Vasarischer Darstellung erscheint die Chronologie als ein natürlich gegebenes Band der Abfolge von Ereignissen in einem Künstlerleben. Bei Fiorillo spannt sie sich wie ein zufälliger Rahmen über das abgeblaßte Bild, dem es an der inneren Wahrheit fehlt, die uns an Vasaris Schilderungen einnimmt. Fiorillos Absicht, in seiner Kunstgeschichte den Künstler zu zeigen, „sein Talent und seinen Styl zu charakterisieren; vorzüglich die künstlerische Geschlechtsfolge und Verkettung der Manieren übersehen zu lassen[3])", ist in (dieser) seiner Abhandlung über Giotto nicht erreicht; er deutet an, aber er charakterisiert nicht. Er ist nur auf „Blicke ins Blaue eingerichtet", wie Rumohr von ihm sagt[4]). Weil die Überlieferung sich durch Jahrhunderte erhielt, mißt er ihr autoritative Geltung und ausreichende Beweiskraft zu. Die Fähigkeit, sich in die Verhältnisse ferner Zeiten und Menschen einzuleben, geht ihm ab, denn sie erfordert mehr als nur ein lebhaftes Gefühl, das er allerdings aufweist. Sie basiert auf einem prüfenden Zublicken, auf der historischen Erkenntnis der großen Zusammenhänge von Einzeltatsachen und Ereignissen. Hierin erkennt Rumohr die Grundlage für die Erschließung des künstlerischen Gehalts in den Denkmälern, wie des Wesens der Kunst überhaupt. In diesem Sinn sucht er vor allem nach möglichst exakten Kriterien. Er hat verstanden, daß der Stil von Kunstwerken abzuleiten sei aus dem sich gleichbleibenden Organismus ihres Schöpfers, wie ihn seine inneren Kräfte und die von außen einwirkenden Umstände gemeinsam gestalteten. Nun verbindet er zwei anscheinend heterogene Dinge, um der starken Wirkung des Künstlers durch seine Schöpfungen bis auf die Ursachen nachzugehen: einerseits die Feststellung der Individualität von Künstler und Kunstwerk, andrerseits die Entäußerung des Individuellen durch den Nachweis der Eingliederung in die stilistische Entwicklung der Vorzeit und Nachzeit und, für den Künstler insbesondere, seiner Bedingtheit in Wollen und Können durch den kulturellen Zustand seiner Epoche und den Ort seiner Existenz. Eine Verknüpfung von Tatsachenforschung mit geisteswissenschaftlichen Analysen ergibt sich dabei von selbst. Die Kunstwerke verlieren den Charakter losgelöster Einzelerscheinungen, die in zufälliger Zeitfolge aus dem Leben der Künstlerindividualität herauswachsen und fügen sich in den einheitlich genetischen Zusammenhang der Kunstentwicklung.

(1) Wölfflin, Klass. Kunst, S. 7.

(2) Kunst-Blatt 1821, Nr. 51—53, S. 202 Rumohrs Rezension über den IV. Band der Fiorilloschen Kunstgeschichte.

(3) Fiorillo: a. a. O., Vorrede, S. XI.

(4) Kunst-Blatt 1821, Nr. 35, S. 201.

Digitized by Google

So ist es die historische Methode[1]), wie Rumohr sie den besonderen Anforderungen des künstlerischen Gegenstandes anpaßt, die den absoluten Wert und die unbegrenzte Tragweite für einen Fortschritt ausmacht, unabhängig von dem gerade vorliegenden Stoffgebiet. Die Intensität seiner Forschung beruht auf Kritik — einmal der überlieferten Quellen und der historischen Faktoren, die zur Entstehung eines Kunstwerks beitrugen, sodann des Denkmals selbst in bezug auf seine Originalität und Geltung, vermittels stilgeschichtlichen Vergleichs.

Rumohr brachte jene wissenschaftliche Synthese, die „vor allem in einer tieferen Auffassung der wissenschaftlichen Grundprobleme bestehen muß und sich deshalb nicht jenseits oder neben den methodischen Errungenschaften der vorangehenden Perioden entwickeln kann, sondern sie zu einer neuen Norm des wissenschaftlichen Denkens verdichten muß, die jeder Frage, mag sie gering oder weltumfassend sein, eine neue allgemeine Resonanz gibt“[2]).

Kennerschaft.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals Lanzis kunsthistorische Wirksamkeit. Seine umfassende Denkmälerkenntnis, seine vorbildlich gewissenhafte Forschungsarbeit bei historischer Kritik allein befähigten ihn noch nicht zum Kunstforscher. Es fehlte ihm an wahrer Kennerschaft. Andrerseits sei an Waagen erinnert, der eine Zeit lang als Kunstkenner eine europäische Autorität war und doch seine Befähigung in dieser Hinsicht für die Wissenschaft nicht ergiebig nutzbar machen konnte, weil er bei historischer Beweisführung versagte[3]). Gerade Waagen mußte für die Begabung und die Verdienste Rumohrs als Kunstforscher Verständnis und die rechte Bewertung haben. Sein Urteil wird uns um so wichtiger sein, als es die einstimmige Ansicht der damaligen Kunstwelt, wie es sich in zahlreichen literarischen Zeugnissen findet, zusammenfaßt[4]).

„Unter allen deutschen Künstlern und Kunstfreunden, welche von der Kunstgeschichte Notiz genommen haben, ist es eine längst ausgemachte Sache, daß an Gründlichkeit der Forschung, an Feinheit der Beobachtungsgabe es nicht leicht ein anderer dem Herrn von Rumohr gleichtun möchte, so daß in seinen Schriften sich recht eigentlich die auf die Geschichte der neueren Malerei gerichteten wissenschaftlichen Bestrebungen in ihrem ausgezeichnetsten Erfolge darstellen.“

Auch in Lanzi müssen wir Feinheit der Beobachtungsgabe als Begleiterscheinung gründlicher Forschung voraussetzen. Aber zu sehr Gelehrter, verwirkte er durch das Streben nach möglichst objektiver Kritik — was eine verstandesbestimmende Betrachtung der Kunstwerke nach sich zog — den Vorzug eines „natürlichen Auges“ (De Piles) und unbefangen starken Empfindens. Kennerschaft aber beruht

(1) Vgl. Waagen, Der Herr Hofrat Hirt als Forscher . . . Berlin 1832, § 2: Geist der Kritik in der kunstgeschichtlichen Forschung des 19. Jahrhunderts und § 11. Vgl. H. Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913, S. 70/71.

(2) M. Dvořák: Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung in den „Geisteswissenschaften“, Nr. 34/35, S. 933. Vgl. auch O. Wulff: Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. Stuttgart 1917. Vgl. Strzygowsky: Bahnen der Forschung über bildende Kunst i. d. Österreich. Rundschau, Januar 1920.

(3) A. Springer: Kunstkenner und Kunsthistoriker, S. 750. Im Neuen Reich. Leipzig 1881.

(4) Dr. Waagen, Direktor der Gemäldegalerie des Museums zu Berlin: Der Herr Hofrat Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei in Erwiderung seiner Rezension des 3. Teiles der Italien. Forschg. des Herrn C. F. v. Rumohr. Berlin und Stettin 1832 § 11: „Die Stelle, welche der Herr v. Rumohr unter den Kunstkennern einnimmt.“

Digitized by Google

auf dem „sich Hingeben an sinnliche Dinge“[1]), das auch für künstlerisches Schaffen Voraussetzung ist. Rumohr besaß es in hohem Maße; er hatte, „die Gabe, mit Schärfe und richtig zu sehen und das Gesehene stark zu empfinden, lange Zeit es im Gedächtnis festzuhalten“[2]). Ein Künstler dringt damit in das Wesen der Erscheinungen und Rumohr, in dem künstlerische Anlagen sind[3]), zugleich in das eigentümliche Wesen von Kunstwerken und Kunst und das ihres Schöpfers.

Das Kunstschaffen nimmt seinen Anfang im Unbewußten: Gefühl weckt und trägt die Schöpferkraft, bis das geistige Urbild seine Gestaltung in der Materie gefunden hat. Der Verstand wird nur den Schöpfungsakt und das „Bild“-Werk begreifen können. Das Gefühl allein wird die Freude des Künstlers an seiner genialischen Intuition und Schaffenskraft nacherleben und die Seele des Kunstwerks in ihrem inneren Dasein verstehen. Hier ist der Boden, auf dem Künstler und Kenner nebeneinanderstehen.

Rumohr „liebt die Kunst über alles“, und aus seiner Liebe für künstlerische Dinge erklärt sich sein scharfer Blick für die kleinsten charakteristischen Merkmale, die oft über die Eigenart eines Künstlers oder Kunstwerkes Aufschluß geben, wo historische Untersuchungen Lücken gelassen haben. „Den Charakter und den Habitus der Kunstwerke“[4]) zu erspüren, stellt Rumohr als Forschungsmittel neben die historisch philologischen. Feine, psychologische Analysen werden dafür erforderlich. Wir haben für Rumohrs Meisterschaft darin ein beredtes Zeugnis in seinen kleinen, aber methodisch bedeutsamen und für seine Zeit wirkungsvollen Schriften über Formschneidekunst, mit denen er sich an der „großen Streitfrage des 19. Jahrhunderts“ (Kugler) nach der Originalität Holbeinscher Schnitte beteiligt[5]). Eine intime Stellungnahme des Betrachters ergibt sich der graphischen Kunst gegenüber, in der sich die Empfindung am freiesten offenbart. Die Hand zeigt in der Linie die zartesten Regungen des Gemüts, den leisesten Zug des Willens. „Einsicht, Feuer, Gefühl des Künstlers zeigt sich in den äußeren Begrenzungen des Linienzuges: also hieß es selbst Hand anlegen, wo man den Geist aufs feinste und edelste aussprechen wollte[6]).“ Es ist, als lausche Rumohr auf den Herzschlag des Künstlers, um ihn dann unter Tausenden herauszuerkennen. „Die technischen Entwicklungen gehen ausnahmslos von einem Drange des Geistes aus“, also gehe die Frage, „ob es eigenhändige Formschnitte gäbe, die Kunsthistorie im ganzen an“.

Man lasse das Gefühl bei Entscheidungen über Kunstwerke walten! — ist demnach die Forderung Rumohrs, wie sie seit Du Bos bis zu unserer Gegenwart immer wieder erhoben wurde. Rumohrs Gefühl beruht auf einem ungewöhnlich großen Reichtum an Vorstellungen, die seine scharfe Beobachtungsgabe aus seiner vielseitigen Erfahrung angehäuft hat. Nach seiner Gewohnheit, starke Wirkungen auf ihren objektiven Wert und ihre Ursache zu prüfen, präzisiert er verstandesgemäß wissenschaftlich jedes seiner Kennerurteile durch historisch gewonnene Beglau-

(1) Rumohr. (2) Rumohr: Drey Reisen nach Italien, S. 3.

(3) Ebenda, S. 5. Rumohr zeichnete und radierte. Der Wert solcher Kunstübung für seinen kritischen Blick ist offenbar. Zeichnungen von seiner Hand scheinen zahlreich im Privatbesitz zu sein. Ich sah im Kupferstichkabinett zu Dresden (Zwinger) etliche, datiert 1828, 1832, 1836; desgleichen einige seiner seltenen Radierungen aus den Jahren 1811 und 1812.

(4) Unter den methodischen Hinweisen in seiner Geschichte der Formschneidekunst 1837.

(5) Vgl. Bibliographie, S. VI. Man folgte sehr rasch seinen Anregungen und seiner Forschungsmethode. Umbreit, Buch über die Holbeinfrage erscheint wie ein Spiegelbild des Rumohrschen Buches.

(6) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. 1837, S. 16 u. folg.

Digitized by Google

bigungen. Für Echt und Unecht, für Gut und Schlecht gab ihm seine Kunstforschung von den Denkmälern selbst den sicheren Blick, aber nicht minder seine Liebhaberei, für eigene und fremde Kunstsammlungen Erwerbungen zu machen. Wie die gelehrten Antiquare des 18. Jahrhunderts, die Mariette, Goncourts, Fromentin, gelangt er dazu, daß sein Urteil mit scheinbar instinktmäßiger Sicherheit das Richtige trifft, auch von Werken, die nach Zeit, Ort oder Meister, durch Quellen nicht zu bestimmen sind. Die Schärfe der Kritik und die Umsicht Rumohrs erscheinen den Zeitgenossen Garanten für die Echtheit und Qualität alter Kunstwerke. „Seine Autorität als Kunstkenner verbürgt das Anerkenntnis seines Urtheils von anderen Kunstkennern“[1]), schreibt Altensen an den Kabinettsrat Albrecht, als es sich darum handelt, Rumohr als letzte Instanz bei Neuerwerbungen heranzuziehen, die in Italien für das Berliner Museum gemacht werden sollen[2]).

Den unschätzbaren Wert einer kennermäßigen Kritik für Forschungsarbeiten sieht — wie auch Waagen — Hotho[3]) wenn er einen Rumohr als Leuchte für die Dunkelheit kunstgeschichtlicher Epochen herbeisehnt:

„Vom 13. und 14. Jahrhundert ab fast in der ganzen Geschichte der Malerei ist keine Epoche, in welcher sich wie bei den älteren Niederländern so viele Künstlernamen ohne beglaubigte Werke finden und so viele Werke ohne historische Gewißheit über deren wirklichen Meister. In der oberdeutschen Malerei ebenso, mehr erst in der kölnischen Schule. Hier würde eine historische Kritik wie sie z. B. Rumohr in Rücksicht auf einige Epochen des älteren Italiens bis auf Raphael mit Scharfsinn, vielseitig gewiegter Gelehrsamkeit und vor allem mit Geist unternommen hat, höchst förderlich und dankenswert sein.“

Damit werden die Ergebnisse einer auf Kennerschaft beruhenden kunstpsychologischen Forschung[4]) als grundlegend für die historisch-philologische gekennzeichnet. Erst beide Methoden vereint können wahrhaft fruchtbringend sein.

Kunstförderung.

Fast drei Jahrhunderte hatte die Autorität der Akademien das westeuropäische Kunstleben beherrscht — und gelähmt. Erst im 19. Jahrhundert wurde ihre Macht gebrochen. Die anti-akademischen Bestrebungen zu Ende des 18. Jahrhunderts blieben noch ohne bedeutenden Erfolg[5]). Wenn in Frankreich Diderot gegen die einengenden Konventionen im akademischen Unterricht Sturm lief, weil sie eine selbständige, freie Entfaltung des Künstlertums hinderte, blieb er doch in den wesentlichen Grundsätzen des Akademismus befangen. Er konnte sich weder von der Theorie des Eklektizismus, noch der Vermischung von Literatur und bildender

(1) Am 12. Februar 1829.

(2) Brief aus den Akten des kgl. Zivilkabinetts im Geh. Staatsarchiv zu Berlin. Eine Anzahl Briefe (1826—30) von Bunsen, W. v. Humboldt, Altensen, Rumohr u. a. an Albrecht, bzw. den König gerichtet, handeln von Bildankäufen durch Rumohr für die Berliner Sammlung. Aller Urteil über R. lautet übereinstimmend. Rumohrs Mitarbeit an der Verwaltung des Berliner und des Kopenhagener Museums war bedeutend.

(3) H. G. Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Berlin 1842, S. 42.

(4) Max Deri: Kunstpsychologische Untersuchungen in der Ztschr. für Ästhetik, hrsg. von Dessoir. Bd. III, Heft 1 und 2. Stuttgart 1912.

(5) Vgl. Dresdner: Die Kunstkritik. München 1915, S. 252ff., 287. W. Hermens: Die Anfänge der klassizistischen Zeichnung in Deutschland. Diss. Berlin 1908. Anhang zu Kap. II, woselbst Literaturangabe über die Entwicklung der Akademien. Vgl. C. Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1899, S. 193f.

Digitized by Google

Kunst lösen. Auch ihm war für den Wert eines Kunstwerks die Idee maßgebend, nicht das rein malerische oder skulpturelle Element[1]). Dem allgemeinen Strom seiner Zeit eine neue Wendung zu geben, vermochte er nicht; aber er öffnete den Ausblick auf eine freie Bahn.

Der Ruhm eines Vorkämpfers für die Neugestaltung der Akademien gebührt erst Rumohr. Ihn leiteten ähnliche Erkenntnisse wie einst Diderot. Doch so ernsthaft und unbefangen wie er, hatte noch niemand vor ihm bis zu den Schäden und Übelständen im akademischen Lehrbetrieb zu dringen, noch eine Umwälzung anzubahnen gesucht[2]). Rumohr war im Prinzip kein Gegner der Akademien. Man bedürfe ihrer vor der Hand zur Ausbildung junger Künstler; aber deren tatsächliche Leistungen ständen in keinem Verhältnis zu dem ungeheuren Kostenaufwand, den die Anstalten jährlich beanspruchen. Die Schuld daran maß Rumohr dem Stoffplan in seiner Anordnung und Unzweckmäßigkeit und der Methode des Unterrichts zu: beides bedürfe einer Reform von Grund aus. Er stellte seine Forderungen nach den Gesetzen einer naturgemäßen Entwicklung auf.

Die Akademie als höhere Bildungsanstalt verlange eine technische Vorbildung für die Aufnahme der Schüler. Im Unterricht passe man sich der Fassungskraft des Schülers an: in seinen jungen Jahren mache man ihn mit dem praktischen und mechanisch erlernbaren Stoff vertraut und weihe ihn erst nach dem Grade seiner geistigen Reife in die Theorie ein. Massenunterricht komme nur für wissenschaftliche Fächer in Frage; Malen und Modellieren könne nur individuell unter den Augen des Meisters eingeübt werden. Auch sei für den Künstler eine allseitige Ausbildung der Persönlichkeit als unerläßlich zu betrachten. Der Lebenskeim des jungen Talentes werde gestärkt durch Studien vor der Natur selbst! Das Zeichnen in den Antikensälen, das Kopieren alter Meister, wie es vorwiegend in den Akademien geübt wurde, verwirft Rumohr durchaus. Immer wieder betont er, daß das ursprüngliche Gefühl für das echt Malerische und die ursprüngliche Schöpferfreudigkeit nur vor der Natur zu ihrem Recht kommen. Allein durch eine weise Heranbildung der Künstler könne die Kunst gesunden.

Vor dem Akademikertum, das sich auf begrifflich-theoretisch gewonnene Ästhetik und die Nachahmung alter Meister stützte, verhallten Rumohrs Reformvorschläge kaum gehört. Fruchtbaren Boden fanden seine Anregungen und Lehren nur in Kreise der Hamburger und Lübecker jungen Künstler, die seine Kunstsammlungen[3]) oft nach seinem Gute Rothenhausen zog. Die Speckter, Milde, Oldach, Asher, Morgenstern, Vollmer[4]) — wie auch der junge Dresdner Kreis — folgten in ihren Studien seinem Hinweis auf das unmittelbare Vorbild der Natur, auf die Wahrung eigner und deutscher, oder weitgefaßt, germanischer Originalität. Sie müsse durch vertiefte Betrachtung heimatlicher Kunstschätze gefestigt werden, bevor der junge

(1) Schiller an Goethe am 7. Aug. 1797 aus Jena über Diderot: „Mir kommt vor, daß es Diderot geht wie vielen anderen, die das Wahre mit ihrer Empfindung treffen, aber es durch das Raisonnement wieder verlieren. Er sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und in seiner Darstellung. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen notwendig bessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Wirkung."

(2) Drey Reisen nach Italien, 3. R., Kap. I.

(3) J. A. Frensel: Die Kunstsammlung des Frhrn. C. L. F. v. Rumohr. Lübeck. Beschreibend dargestellt. 1846.

(4) Alfred Lichtwark: Hermann Kaufmann u. die Kunst in Hamburg um 1800–1850. Hamburg 1893.

Digitized by Google

Künstler seine Eigenart schadlos den verführerischen Einflüssen Italiens aussetzen dürfe[1]). Im Gegensatz zu der Ansicht der Zeit und trotz seiner eignen Liebe für Italien wiederholte Rumohr oft, daß man ein großer Künstler werden könne, ohne je Italien gesehen zu haben. Mit der Wärme seines romantischen Empfindens brachte er seinen jungen Freunden die Kunst des Mittelalters nahe[2]) und baute dabei mit feiner psychologischer Einsicht auf ein neues und eigenvölkisches Kunstgefühl, das sich den klassizistischen Tendenzen der Akademien widersetze.

Rumohr wünschte die akademische Welt von dem Wert seiner Ideen durch ein lebendiges Beispiel zu überzeugen. Sein Versuch, mit der Durchbildung eines ihm ganz gefügigen jungen Künstlers scheiterte an Horny, den ihm schon eine akademische Schulung verdorben hatte. Um so größer war seine Freude an dem jungen Nehrlich, den er noch urwüchsig und von blasser Theorie der Kunst unberührt fand[3]). Das war das Holz, das er brauchte. Nach seiner Methode, die er für erfolgreich hielt, stellte er der Welt sein Muster auf. Zu den allgemeinen Gesichtspunkten, die er vertreten hatte, fügte er die Sorgfalt seiner persönlichen Erziehung. Nichts ließ er unbeachtet: auf die Pflege der Hände und des Auges, auf „die Bildung des sittlichen Charakters und des Verstandes", sowie auf die geselligen Tugenden wurde Wert gelegt. Sein Zögling sollte „in sich aufnehmen, was jemals gefühlt und gedacht worden, zugleich die Natur fest im Auge behalten, welche unserem Zeitalter näher gerückt ist als jemals einem früheren"[4]).

Im Knabenalter kam das Technische in der Kunst zur Übung; wie der seelische Gehalt dem Verständnis erwuchs, entwickelte sich die Theorie aus der Folge lebendiger Anschauung und das alles vor der Natur, dem Quell der Schönheit. Von der Nachahmung alter Schulen und Meister wurde vollkommen abgesehen, damit eigne Schaffenskraft nicht erlahme.

Rumohr erntete eine schönere Frucht als er je erhofft hatte. Von Nerly konnte er sagen: „Er hat meine kühnsten Erwartungen übertroffen."

Der letzte Zweck ging über das persönliche Interesse hinaus und war die Umbildung des Unterrichtssystems jener Zeit. Rumohr sprach es aus: „Gewiß würde ich erst dann mein Ziel für gänzlich erreicht halten, wenn ich erleben sollte, daß Nerlys Beispiel zur Nachahmung seines Bildungsweges anreizt[5]).

Das sind Grundsätze und eine Methode, die durchaus modern anmuten. Es hat beschämend lange gedauert, bis sie sich allgemein durchgesetzt hatten; an den Pflanzstätten der Kunst — erst auf der Wende unseres Jahrhunderts!

RUMOHR ALS THEORETIKER

Der Begriff der Kunst

Rumohr grenzt die historische Forschung nachdrücklich von der Ästhetik ab. „Die geistige Tätigkeit aber, aus welcher die Kunst hervorgeht," wie das ganze

(1) Erwin Speckter: Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien. Leipzig 1846. Einleitung, S. XVI.
(2) Ebenda, Einleitung S. XXIX und S. 11 ist charakteristisch für die Anforderungen, die ein an nordischer Gotik herangebildetes Auge und Raumgefühl an eine Architektur wie hier der Markuskirche in Venedig stellt, auch trotz des überwältigenden Eindrucks.
(3) Cornelius Gurlitt nennt Rumohr (a. a. O., S. 150) „einen getreuen Pfleger und Leiter für alle junge Kunst, wichtig als fast einziger Streiter gegen die Übergriffe der gesetzesgläubigen Ästhetiker."
(4) Drey Reisen nach Italien, S. 60.
(5) Ebenda, S. 257. Diese Wertschätzung Nerlys (so nannte Nehrlich sich in Italien) ist relativ aufzunehmen.

Digitized by Google

Gebiet der Ästhetik will er philosophischer Betrachtung[1]) überlassen wissen. Das Wesen der Kunst zu ergründen, versucht auch er: Nicht wie ein Künstler in der Wissenschaft, der, was er ahnend vom geheimsten Wesen begreift, in seiner Schöpfung zur Gewißheit werden läßt und in der Totalität einer Offenbarung der Welt schenkt, sondern als der Betrachter, der Nachsinnende, als den er sich in dem Wort Senecas bekennt, das er vor die „Italienischen Forschungen" setzt — das Buch, das die reife Ernte aller seiner Kunstanschauungen und ureigner Forschungen enthält —: In studiis puto, mehercule, melius esse, res ipsas intueri et harum causa loqui. Auch ist immer eine feine, aber eindringliche pädagogische Note in der Art, wie er seine Erkenntnisse ausspricht. Seine Zeitgenossen klagen zuweilen über die Dunkelheit seiner Rede bei theoretischen Erörterungen. Sie hat das in der Tat; und er ist immer ein wenig umständlich, denn die Sprache ist nicht sein eigentliches Mitteilungsorgan. Wie klar, wie melodisch und leicht im Fluß seiner Rede weiß Schelling[2]), sein Geistesfreund, dieselben Grundgedanken über die bildende Kunst auszudrücken! Vielleicht lag der Sieg von Winckelmanns Theorien zwei Jahrhunderte hindurch ebenso sehr an der leicht faßlichen Darstellung und dem wundervollen Schwung der klaren Sprache, wie die Vergessenheit, in die Rumohr bald sank, zum Teil in der Weitschweifigkeit der seinen[3]).

Wenn Justi[4]) von der Theorie Winckelmanns über das Wesen der Schönheit sagt: „Zwei Generationen von Archäologen und Kennern aller Zungen schworen nicht höher; Philosophen haben diese Sätze in ihr System verschmolzen, und Poeten in Versen ausgemalt; Künstler haben nach diesen Sprüchen ihre Gebilde gemodelt und allen, die von der Kunst geistig und leiblich lebten, vom Gelehrten bis zum Ciceronen, galt sie als Richtschnur" — so ist das nicht ganz zutreffend: Rumohr schwor nicht mit. In der Charakteristik dieser Gefolgschaft liegt zugleich die einer Sonderstellung Rumohrs in dem allgemeinen Strom. Seine früheren Schriften[5]) setzen sich mit der antiken Kunst und den wesentlichen zeitgemäßen Theorien über sie auseinander, wo sein Denken eigne Wege geht. Bald verläßt er die Gebiete klassischer Antike um der modernen Kunst des westlichen Europas willen und sieht vor deren schillernden Vielgestaltigkeit die Theorien über das Wesen der Kunst, über Schönheit und Stil, soweit er sie von seiner Vorwelt und Mitwelt übernommen hat, als unzureichend sich wandeln. Bei der Überzeugung erkannter Wahrheit hat er kein Bedenken, die Autorität eines Winckelmann, eines Lessing, eines Goethe anzugreifen, ja, die Autorität der beiden Letzteren gilt ihm höchst bedingt, da Lessing durchaus Unkunde auf dem Gebiet der bildenden Kunst bewiesen und Goethe nie eine feste Stellung ihr gegenüber gewonnen habe. Seine Anschauungen über Kunst, in diesem Sinne, sammeln sich wie in einem Brennpunkt in den ersten Kapiteln seiner „Italienischen Forschungen", betitelt I. „Haushalt der Kunst" und II. „Verhältnis der Kunst zur Schönheit", deren Gedankengang

(1) Italien. Forschg., S. 121; u. a. O.

(2) Vgl. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. 1807. (Ges. Werke. Stuttgart 1860)

(3) Doch strebt Rumohr nach klarer, sprachlicher Fassung der Begriffe.

(4) Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898, Bd. III, 149.

(5) 1. Erläuterungen einiger artistischer Bemerkungen über die Rede des Herrn Hofrat Jacobs über den Reichtum der Griechen an plastischen Kunstwerken. 1810. 2. Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken. Hamburg 1812. Vgl. Friedrich Stock: Rumohrs Briefe an Robert v. Langer 1919; zumal die Vorrede, in der auf die reformatorischen Ideen der Schrift „Castor und Pollux" hingewiesen wird.

Digitized by Google

daher diesen Betrachtungen über die Grundzüge seiner Kunstlehre die Unterlagen bietet.

Wesen der bildenden Kunst. Rumohr ist Realist und vertritt mit aller Entschiedenheit seinen Standpunkt gegenüber seinem Zeitalter. Die moderne Bildung neige durchhin zu einer Abtötung des äußeren Sinnes. Er aber sieht in diesem das Organ, mit dem der Mensch sich in der Welt, in die er hineingeboren wird, nicht allein orientiert, sondern ihm das vermittelt, worauf sein psychisches Leben sich aufbaut: alles Geistesleben ist bedingt durch das Sinnenleben. Er schließt sich den englischen Empirikern an[1]). Seine Zeitgenossen sucht er aufzurütteln aus ihrem mißverstandenen Platonismus, den sie durch den Autoritätenglauben der Jahrhunderte vor ihnen entstellt ohne tiefgründige Prüfung übernommen haben. „Wozu die Sinnen, wozu die Erfahrungen, welche sie uns zuführen, wenn unser geistiges Dasein schon in sich vollendet in die Welt einträte, der Entwicklung und Zeitigung durch äußere Umstände nicht bedürfte? Sind die Erfahrungen etwa ein bloßer Pleonasmus der Natur[2])?" „Ist es denn so unerfreulich, dem großen Ganzen durchaus anzugehören, in und mit ihm zu leben, aus ihm sich täglich zu verjüngen? — Ich dächte nicht."

Die bildende Kunst beruht auf der **Anschaulichkeit**, nach Ursprung und Zweck, und sie ist das wesentliche und charakteristische Merkmal gegenüber den Redekünsten; das anschauliche Denken ist ihm die künstlerische Geistesart[3]). „Die bildende Kunst ist eine dem Begriffe oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfnis der Mitteilung erfüllen."

Die bildende Kunst übertrifft den Verstand, denn dieser vermag die Dinge und Ereignisse nur in Teilen und in ihrer Abfolge wiederzuspiegeln, und auch dem abstrakten Denken, wo es Gehalt und Tiefe besitzt, liegt das Anschauliche zugrunde; das anschauliche Denken aber ist ein Spiegel des gesamten Geisteslebens, vielleicht gar das Ursprüngliche selbst. Die bildende Kunst gibt das anschaulich Erfaßte unmittelbar der Anschauung wieder, gibt das Ganze der Erscheinungen in ihrer Gleichzeitigkeit und erweitert so das Gebiet des Geistes, befriedigt Wünsche und Bedürfnisse der Seele, die der Begriff unerfüllt läßt. Deshalb versetzt Rumohr die bildende Kunst weit entschiedener als es jemals vorher geschehen, in das innerste Heiligtum alles geistigen Wirkens und Lebens.

Kunstbetrachtung. Auch für die Kunstbetrachtung fordert Rumohr einen neuen Standpunkt, ein Sich-Hingeben an das Kunstwerk und ein Absehen von jeglichem Hineintragen begrifflicher Momente — eine Forderung, die bis heute ihre Gültigkeit bewahrt hat. Das Wesen der Kunst rein aufzufassen ist nur fähig, wer sich einer reinen Kunstbetrachtung befleißigt. Dazu gehöre sowohl die Unabhängigkeit von jeder Vorliebe für bestimmte Richtungen, Schulen oder Förmlichkeiten der Kunst, als auch vom Zweckgedanken, der nie Erschöpfendes geben könne, er möge in dem Charakter — der Deutlichkeit — des Dargestellten gesucht werden, in der bloß sinnlichen Wahrscheinlichkeit — der Illusion — dem Malerischen oder

(1) Vgl. das Verzeichnis einer Sammlung von Büchern des verstorbenen Kammerherrn C. F. L. F. von Rumohr 1846, woraus hervorgeht, daß R. die englischen Philosophen wohl eingehend gelesen haben mag.

(2) Drey Reisen nach Italien, S. 35–37.

(3) Italien. Forschg. I, 8f.

Digitized by Google

dem Spiel der Laune, des Witzes, der Phantasie. Sogar unabhängig von den Reizen und der Schönheit der Kunst werde ein an sich selbst Ergötzliches in ihr gesucht, eine Vorstellung vom Lebensfrischen und sittlich Edlen. Die Eklektiker gar sehen den Zweck der Kunst in der Vereinigung aller Leistungen, die ihnen je in einzelnen Kunstwerken vorgekommen sind — und dabei legt Rumohr Kritik an Winckelmann und Lessing; — für deren Verdienste er ein gerechtes Auge hat — auch sie, die Stifter der höheren Richtung des deutschen Kunstsinnes, hielten sich von einer solchen Mischung des Besonderen und Allgemeinen nicht frei. Beide gehen aus von dem Eindruck einzelner Kunstgebilde des Altertums, keineswegs aber von dem Begriff der Kunst, der ursprünglich und scharf abgesondert sei. Das könne nie zu allgemeinen Kunstansichten führen, weder für die antike, noch die neuere Kunst. Die bildenden Künste gehorchen einem durchwaltenden Gesetz und enthalten etwas Allgemeines und Unveränderliches.

Kunstschaffen. Rumohr glaubt, jedes allgemeine Gesetz der Kunst mit Sicherheit aus den beiden Tätigkeiten der Auffassung und Darstellung ableiten zu können. Auffassung ist „der Inbegriff von jeglichem Leiden und Wirken, Empfangen und Gestalten, so den Gegenstand künstlerischer Darstellungen zu jener Klarheit der inneren Anschauung erhebt, welche die Möglichkeit genügender Darstellung durchaus bedingt“[1]).

„Darstellung dagegen ist uns der Inbegriff aller Tätigkeiten, durch welche ein solches Selbstangeschaute auch anderen möglichst klar und erfaßlich mitgeteilt wird.“

Die Auffassung, das „künstlerische Wollen“ ist das Wichtigste, die Darstellung ist von ihr abhängig und wird den Stempel ihrer Beschaffenheit an sich tragen, nach Weisheit, Richtigkeit, Kraft. Hierin liegt der Ausgangspunkt für alle Wertung von Kunstwerken bei Rumohr, und hierdurch bricht er mit seiner Zeit, die Winckelmann, Mengs und Lessing folgend in der Schönheit den höchsten Endzweck und den Mittelpunkt der Kunst erkennen will. Das Schöne wird lediglich durch Auffassung und Darstellung bedingt, der Gegenstand selbst ist das Unwichtigste bei der künstlerischen Hervorbringung des Schönen. „Denn in jedem Kunstwerke von einigem Belang zeigt sich neben dem Gegenstande auch die Seele des Künstlers, und zwar mit solcher Gewalt und Eindringlichkeit, daß die Bildwerke und Gemälde großer Meister wenigstens in eben dem Maße Abdrücke ihrer eigentümlichen Geistesart sind, als Darstellungen ihres Gegenstandes. Also können Kunstwerke schön sein, deren Gegenstand an sich selbst unschön ist“[2]).

Rumohr hat eine Umwertung von großer Tragweite vorgenommen, von „höchster Wichtigkeit für das Gesamtergebnis der Kunst[3]), sogar vom Standpunkt einseitiger Würdigung der Kunst aus betrachtet. Da besondere Tiefe und Erhabenheit der inneren Anschauung vorauszusetzen, wo die Fähigkeit der Darstellung kaum hinreichte, eine milde und gütige Gemütsart, eine schöne Unbefangenheit der Sitte auszudrücken.“ Es ist der Geist der Romantiker, der hier wirksam wird. Der Schlüssel zum Verständnis einer jeden Kunst war gefunden und einer neuen aller Kunst einbeschlossenen Ästhetik das Tor geöffnet.

Die Wirkung eines Kunstwerkes steht in engster Beziehung zum Charakter des

(1) Italien. Forschg. I, 14f.

(2) Beygabe zum ersten Band der Italienischen Forschungen. Hamburg 1827, S. 14. Vgl. Kunst-Blatt 1820, Nr. 54, 213—216.

(3) Italien. Forschg. I, 15.

Digitized by Google

Künstlers; für Rumohr gibt es keine Trennung des Menschentums vom Künstlertum im Schaffenden. Überzeugend wirkt der Künstler nur, wenn er in das Wesen seines Gegenstandes, seiner Aufgabe, so tief einzudringen bemüht ist, als es seiner Individualität irgend möglich ist. Auch wird die Kraft der Auffassung immer eine Harmonie des Wollens und Könnens herbeiführen, denn der Geist zwingt die Hand zu seinem Ziel. Macht sich in einem Kunstwerk ein höheres Wollen bemerkbar, als in der Darstellung anschaulich gemacht worden ist, so liegt die Ursache in der Schwäche des Künstlercharakters, in einem Mangel an männlicher Straffheit und Ausdauer. Rumohr kann nicht zugeben, daß ein edler Geist, der mit der Fähigkeit, hohe Dinge aufzufassen begabt ist, nicht auch die Kraft aufweisen sollte, seine Darstellung der Auffassung würdig durchzuführen. „Der Eindruck eines edlen, unter dem Druck äußerer Umstände verkommenden Geistes ist notwendig niederschlagend; hingegen kann die leere Fertigkeit der Hand, hinter der die geistige Auffassung zurückbleibt, nur vorübergehend sinngefällig sein."

Das Verhältnis der Kunst zur Natur. In diesem Sinne wird ihm der Mensch das Maß aller Dinge: nach seiner Fähigkeit, aus der Natur das latente Gut zu lösen, ihren Reichtum zu ergründen und nachzuerschaffen in seiner Kunst. Die Natur ist vollkommen, und übertrefflich nur in den Augen der Toren; es ist ein Wahn, daß der Künstler sie steigern könne, eine Verirrung, wenn er glaubt, seine eigne Welt erschaffen zu können oder zu müssen, in selbst erbildeten Formen. Die Verschmelzung unvereinbarer Vorstellungen sei nur in Arabesken, Karikaturen u. dergl. m. erträglich. Alle Formen der Darstellung, die sinnlichsten wie die geistigsten, sind ohne Ausnahme in der Natur gegeben, die sich dem aufmerksamen Geist und dem lebhaften Empfinden bald entfernt andeutend, bald unübertrefflich in ihren Gestalten ausdrückend, in allem offenbart, was die Kunst irgend anstrebt. Die Kunst der Griechen ist so vollkommen und allgemein wie unmittelbar verständlich, weil sie die innere, gegebene Bedeutsamkeit der Natur erkannt haben und ihr in der Darstellung gefolgt sind. Vermöge dieser Bedeutsamkeit der Naturformen ist vieles Große, selbst das Höchste, künstlerisch zu erfassen und darzustellen.

Hier bildet Rumohr eine Brücke von dem Zeitalter Winckelmanns zu der neuen Kunstepoche, die er anbahnt.

Den modernen Kunstströmungen, die den Boden der einheitlichen Auffassung einer durchgeistigten Natur verlassen, steht Rumohr schroff ablehnend gegenüber. Das Festkleben der Naturalisten an der zufälligen Erscheinung ist beschränkt und stumpfsinnig; die Idealisten, verführt durch den falschen Begriff des Ideals als einer anomalischen, der natürlichen entgegengesetzten Form, erschaffen leere Zerrbilder mit dem willkürlichen Ersinnen ihrer Darstellungsformen. Diese Manieristen sind die schlechteste Gattung moderner Maler und die Bewunderung seiner Zeit für sie ihm unerklärlich, zumal in Anbetracht der wahren und richtigen Kunstanschauungen, die Winckelmann und Lessing allgemein verbreitet hätten. Der verhängnisvolle Einfluss Oesers, „dieses grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen", habe des öfteren den kühnen Flug Winckelmannschen Geistes lahmgelegt, selbst auf der Höhe seines Schaffens. Noch immer könne man sich „jenes unseligen Mitteldinges zwischen Irrtum und Wahrheit", das Winckelmann ihm zufolge erzeugte, nicht entledigen.

Alle „zu Begriffs-Zeichen gestempelten Bilder" gehören nicht zum Gebiet eigent-

(1) Italien. Forschg. I, 84.

Digitized by Google

licher Kunst. Auch den Typus als Nachwirkung einer Bezeichnungsart von Begriffen und Gedanken: „Die Gleichförmigkeit in der Darstellung gleicher, oder doch verwandter Kunstaufgaben" will er von der reinen Kunstbetrachtung ausschließen und der historischen Archäologie zugewiesen wissen, denn allein in der griechischen Kunst „ist die Eigenschaft mit bewundernswürdiger Feinheit dem eigentlich Künstlerischen angelegt".

Stil. In der Frage, was Stil sei[1]), nimmt Rumohr eine Sonderstellung ein und begrenzt sie gegenüber Winckelmann und anderen Kunstschriftstellern. Seine Überlegungen gehen von dem Stoff künstlerischer Darstellung aus, den er in einem edlen — die Summe organischer und natürlicher Formen — und einen groben — das Ausdrucksmaterial des Künstlers — scheidet. Da diese beiden Hauptmassen des Kunstmaterials wesentlich voneinander verschieden sind, wird das Verhalten des Künstlers zu jedem ein anderes sein. Stil ist die Art, wie der Künstler nach seinen Ansichten, Gewohnheit, Gefühl, den derben Stoff, der in höherem Maße als der edlere seiner Willkür unterliegt, auf eine leicht erfaßliche, sinngefällige Weise verteilt und anordnet, also: „...ein zur Gewohnheit gediehenes Sich-Fügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht[2]). Der Stil kann einmal alle Kunstarten gemeinschaftlich und zweitens einzelne für sich betreffen."

Die darstellenden Künste stimmen nur in ihrer Erscheinung im Raum überein; so fordert das allgemeinste, umfassendste Stilgesetz die Übereinstimmung räumlicher Verhältnisse. Dieser allgemeine Stil scheint sich auf frühesten Kunststufen auszubilden, weil „die Einfachheit des Wollens und diesem entsprechender Formen der Darstellung die Aufmerksamkeit ungetheilt auf die inneren Forderungen des derben Kunststoffes lenken"[3]); auch hat die Herrschaft der Baukunst über die bildenden Künste in diesen früheren Perioden ihren Anteil daran. Jede Kunstart muß sich an ihren besonderen Stil gebunden betrachten; jede Stilvermischung, also Übertragung des Stils einer Kunstart auf die andere, ist geschmacklos. Das Zeichnen in den Antikensälen rufe dergleichen hervor!

In den Fragen über Stilgesetze schließt er sich im wesentlichen an Winckelmann und Lessing an. In seinen Ausführungen über den Stil wünscht er nicht nur dessen Begriff gegenüber dem hergebrachten zu klären und umzuformen, sondern ihn auch für die Kunstsprache festzulegen. Er bestrebt sich immer, diese durch verstandesscharfe Bestimmungen zu läutern und über die nicht immer zutreffende Künstlersprache zu erheben.

Schönheitslehre.

Probleme der Schönheit. „Wer kann sagen, daß Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkennt? Aber sie erschien bei ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der anderen Seite als die Schönheit der Formen. Welches tätig wirksame Band bindet nun aber beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele samt dem Leib zumal und wie mit einem Hauche geschaffen? Liegt dieses

(1) Vgl. Kunst-Blatt 1820, Nr. 54, 214; 1825, Nr. 1 Schorn; Nr. 75 Rumohr; Nr. 76 Schorn über den Stil; und Italien. Forschg. I, 85 ff. und Goethe: Werke (vollst. Ausg. letzter Hand), 1830, S. 180ff. und Weisse: Kl. Schriften zur Ästhetik 1867.

(2) Italien. Forschg. I, 87.

(3) Italien. Forschg. I, 87.

Digitized by Google

nicht im Vermögen der Kunst, wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen. Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winckelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können. So ging die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zum Wesen strebt"[1]). So gibt Schelling dem Problem Ausdruck, das seine Zeit an der Stelle aufnahm, wo Winckelmann es hingeführt und von wo er weiter in das Geheimnis der Schönheit zu dringen begehrte, indem er seine Betrachtungen von der Kunst auf die Natur lenken wollte, um „die höchste Schönheit, die er in Gott fand, auch in der Harmonie des Weltalls zu erblicken"[2]).

Mit der Leidenschaft und Beharrlichkeit einer großen Überzeugung hatte Rumohr nie aufgehört, der Künstlerwelt eine fortschreitende Methode, im Sinne Schellings, zu weisen — aus der Harmonie des Weltalls das Schöne zu schöpfen, es kraft der Schönheit und Tiefe ihres künstlerischen Geistes zu binden, zu lösen und in ihrem Geschöpf, dem Kunstwerk, als ein nach Naturgesetzen in sich vollendetes Schönes darzustellen. Er nahm den Weg, den Winckelmann einschlagen wollte und sah die Kraft, durch welche „die Seele samt dem Leib zumal wie mit Einem Hauche geschaffen wird". Nun mußte sich ihm auch die Schönheit im Gegenstand einer künstlerischen Darstellung als unwichtig erweisen; der Grund fiel fort, „welcher die sogenannte Schönheitstheorie bestimmt, die Wahl des Gegenstandes mit so großer Ängstlichkeit zu bewachen"[3]). Er lehrte, „wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden".

Wie ist nun das Schöne zu erfassen? fragt Rumohr und findet die Antwort: „Von der Empfindung selbst, welche uns bestimmt, sichtbare Dinge schön zu nennen"[4]). So könnte man nur zu einem allgemeinen Begriff der Schönheit gelangen — mit dem sich die Griechen begnügten, die ihre Kunst mit Sonderbegriffen vom Schönen unterordneten. Winckelmann und Lessing genügten dem Bedürfnis ihrer Zeit, die einzelnen Merkmale der Schönheit zu erkennen, aber sie gingen auch vom einzelnen aus, wo es sich darum handelte, den allgemeinen Begriff zu finden, was auf diese Weise zu keinem befriedigenden Ergebnis führen konnte. — Der Mensch selbst bleibt stets der Mittelpunkt und Ausgangspunkt für seinen Gesichtskreis und bestimmt dessen Kern in seiner Empfindung — „nur die Empfindungen eines gesunden Gesichtes, und die Gefühle und Urteile von sittlich edlen und geistig fähigen Menschen können bey Untersuchung der Schönheit uns zur Richtschnur dienen"[5]). Eine Untersuchung der Beweggründe des Wohlgefallens am Schauen muß sich an die allgemeine Eigenschaft, welche wir Schönheit nennen, wenden. Die Anregungen des Schönheitsgefühls erscheinen Rumohr in drei verschiedenen Gattungen; eine Art von Schönheit beruht auf dem sinnlichen Wohlgefallen am Schauen, entbehrt des geistigen und seelischen Gehalts, aber findet sich nicht selten in der Kunst und hängt in hohem Maße von der individuellen Beschaffenheit der Sinneswerkzeuge ab.

„Die zweyte Art der Schönheit beruht auf bestimmten Verhältnissen und Fügungen von Formen und Linien, welche auf eine unerklärte und dunkle Weise,

(1) F. W. J. v. Schellings sämtliche Werke. Stuttgart und Augsburg 1860, S. 296: „Über das Verhältnis der bildenden Kunst zu der Natur." 1807.

(2) Ebenda, S. 298.

(3) Italien. Forschg. I, 133.

(4) Ebenda, S. 136 „Verhältnis der Kunst zur Schönheit".

(5) Ebenda, S. 136.

Digitized by Google

doch der Wirkung nach ganz sicher und ausgemacht, nicht etwa bloß das Gesicht angenehm anregen, vielmehr die gesamte Lebenstätigkeit ergreifen und die Seele notwendig in die glücklichste Stimmung versetzen. Diese Art Schönheit scheint, gleich der musikalischen Harmonie, in der allgemeinen Weltordnung ihr Gegenteil zu haben[1])." Das Gesetz zu erkennen, nach dem sie entsteht und wirkt, ist unmöglich, und diese Schönheit ist unwandelbar gültig für alle Menschen. Da sie auf die Harmonie von Verhältnissen zurückzuführen sei, will sie Rumohr als „Schönheit des Maßes" bezeichnen.

„Die dritte, und für sittliche und erkennende Wesen unläugbar die wichtigste Schönheit beruht auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkür, gegründeten Symbolik der Formen[2])." Unabhängig vom sinnlich Wohlgefälligen und von der Schönheit des Maßes liegt hier die Erfreulichkeit teils in den angeregten Vorstellungen, teils in der Erkenntnisfreude.

Also begreift die Schönheit alle Dinge in sich, die „den Gesichtssinn befriedigend anregen, oder durch ihn die Seele stimmen und den Geist erfreuen" und deren Eigenschaften „nur auf das sinnliche Auge, nur . . . auf den Sinn für räumliche Verhältnisse und nur . . . auf den Verstand und dann erst durch die Erkenntnis auch auf das Gefühl[3])" wirken. In sichtbaren Dingen herrscht bald die eine, bald die andere Schönheit vor; „ein fruchtloses Sehnen, alle vereint zu finden, wird gewiß um gegenwärtige Freude bringen: kein einzelnes Schöne kann jemals die Allgemeinheit des Schönheitsbegriffes selbst gleichsam verkörpern".

Eine Untersuchung über das Verhältnis dieser Gattungen der Schönheit zur Kunst soll zu der Entscheidung führen, „inwiefern Schönheit des Gegenstandes die Schönheit von Kunstwerken bedingt".

Schönheit der Kunst. Dies ist die Erkenntnis, zu der Rumohr führt: Das sinnliche Wohlgefallen am Schauen beruht auf gewissen Wirkungen des Licht- und Farbenwechsels. Nicht jeder an sich schöne Gegenstand wirkt gleich gefällig im Kunstwerk. Es kommt also nicht auf die selbständige Schönheit der Dinge, sondern auf ihre Darstellbarkeit an, und darin waltet die Geschicklichkeit und der Geschmack des Künstlers.

Die zweite Art der Schönheit, „die harmonische Wirkung des in den Gestalten und überhaupt in den sichtbaren Erscheinungen dem Maße Unterliegenden" ist in der Kunst von dem Stil des Künstlers abhängig.

Nach den Gesetzen der natürlichen Symbolik der Form spiegelt sich in jedem Kunstwerke neben dem eigentlichen Gegenstand der Sinn und Geist des Künstlers: Der Gegenstand wird Träger der Schönheit seines Geistes.

Also ist[4]) „nicht Schönheit der Aufgabe, sondern die geistige Fähigkeit, die sittliche und technische Entwicklung des Künstlers die wahrhaft allgemeine, unter allen Umständen unerläßliche Bedingung der Schönheit von Kunstwerken".

Und da — nach Rumohrs Worten — das Kunstwerk das lebendige Produkt aus Gegenstand und Künstler ist, so wird durch die Begeisterung „wie mit einem Hauche", die Schönheit der Formen aus der Schönheit, die im Begriffe ist, erzeugt.

Mit solchen Augen erschaute Rumohr die Kunst und ihren Inhalt, suchte ihr Wesen zu ergründen und ein Wertmaß für sie zu finden. Seine erste Aufgabe

(1) Italien. Forschg. I, 140—141.
(2) Ebenda, S. 144.
(3) Ital. Forschg. I, S. 146.
(4) Beygabe zum ersten Band der Italienischen Forschung, S. 14.

Digitized by Google

wurde, die Einheitlichkeit zwischen Mensch und Kunst — Natur und Kunst und das Gemeinsame ihrer Gesetzlichkeit zur Weltanschauung zu machen. Es kommt ihm auf den festgegründeten Boden, auf den sicheren inneren Aufbau an, bevor er die Fragen des „Geisteslebens der Kunst" — wie ich es nennen möchte — in den Mittelpunkt gestellt sehen möchte. Daß Rumohr den historisch-psychologischen Gang der Kunstgeschichte als eine Notwendigkeit für seine Zeit betrachtet und für den zweckmäßigsten hält, geht deutlich aus seiner Stellungnahme den Weimaranern gegenüber hervor in seinem Aufsatz[1]) „Über den Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen". Wohl erkennt er an, daß sie die Aufmerksamkeit der Welt auf „die Kunst an sich" lenken. Jedoch ihre harte Ablehnung der Ansicht, „daß alle bildende Kunst in dem gesamten Geistesleben der Zeiten, Völker und Individuen einen festen Grund haben müsse", bezeugt, daß sie die Kunst beharrlich als eine Anhäufung von Teilen nach gewissen Geschmacksregeln, demnach als ein ganz äußerliches Wesen betrachtet haben.

Noch bei Lebzeiten hatte er die Befriedigung, die wahrste Anerkennung seiner Verdienste in der Nachfolge von seiten der Kunstforscher zu genießen. Der bleibende Ausdruck für den Dank seiner Zeitgenossen sind die Worte auf seinem Grabdenkmal zu Dresden:

„Dem geistreichen, kundigen Schriftsteller über Staats- und Lebensverhältnisse der Vor- und Mitwelt, / dem Begründer eines tiefen Studiums der Kunstgeschichte des Mittelalters, / dem vielseitigen Kenner früherer, dem edlen Förderer neuerer Kunst / errichtete dieses Denkmal
Christian VIII., König von Dänemark."

BIBLIOGRAPHIE

Schriften des Carl Friedrich Freiherrn von Rumohr (und Gegenschriften.)

(1810. F. Jacobs: Ueber den Reichtum der Griechen an plastischen Kunstwerken. München.)

1810. Erläuterungen einiger artistischen Bemerkungen in der Rede des Herrn Hofrath Jacobs: Über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken. München. 4°.

1812.[2]) Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Inbegriff der Idealität in Kunstwerken. Hamburg. Perthes. 4°.

(1813. Friedrich Tieck: Antiquarische Anfrage. Im Deutschen Museum herg. von Frd. Schlegel. S. 258f.).

(1812—13. Für Kritiken über Rumohrs „Castor und Pollux" vergl. Friedrich Stock: Rumohrs Briefe an Robert von Langer, Anm. 51. Charlottenburg 1919.)

1813. In Friedrich Schlegels Deutschem Museum. Wien. 8°.
Bd. III, S. 224ff.: Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter.
S. 361ff. und S. 465—502: Über den Ursprung der gothischen Baukunst.
Bd. IV, S. 479—516: Einige Nachrichten von den Alterthümern des transalbingischen Sachsens.

1815. Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung des Jahres 1814. München. 8°.

1816. Sammlung für Kunst und Historie. Bd. I. Hamburg. Perthes. 8°.
Ueber das Verhältnis der seit lange gewöhnlichen Vorstellung von einer prachtvollen Wineta zu unserer positiven Kenntnis der Kultur und Kunst der deutschen Ostseeslawen.

(1) Raczynski: Die neuere deutsche Kunst 1841, Bd. III, Kap. XII, 374—375.
2) Fr. Winkler: Frühe Schriften Rumohrs. Zs. f. bild. Kunst 1921, Febr.

Digitized by Google

1820. In Ludwig Schorns Kunstblatt des Morgenblattes für gebildete Stände, Beilage. Stuttgart und Tübingen. Cotta.

Nr. 39: Mitteilungen über Kunstgegenstände. Auszüge aus Briefen von Carl Friedrich Freyh. von Rumohr an Dr. Schorn, Florenz.

Nr. 39: 1. Behandlung italienischer Kunstgeschichte.

2. Altes Bildwerk in Schleswig von Hanns Bügmann.

3. Relief von Peter Vischer in Regensburg.

4. Handschrift mit Miniaturen in München.

5. Gemälde von Raffael in München und Florenz.

Nr. 52: 6. Altflorentinische Baukunst (Fortsetzung in Nr. 53).

Nr. 53: 7. Altflorentinische Malerey.

Nr. 54: 8. Prinzip des Schönen.

Nr. 55: 9. Tendenz der nachraffaelitischen Kunst.

1821. Kunst-Blatt Nr. 7—9, Nr. 11—12: Ueber die Entwicklung der ältesten italienischen Malerey.

Nr. 32: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganzen derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom. 1820. 8°. Heidelberg und Speyer in Aug. Oswalds Buchhandlung.

Nr. 45: Di Cennino di Drea Cennini, trattato della Pittura, messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Gius. Tambroni. Roma 1811. 8°.

Nr. 51—53: Blicke auf den gegenwärtigen Zustand der Malerey, besonders bey den Deutschen in: Fiorillos F. D., Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland etc., Bd. IV, 1820. 8°. von Seite 79 bis 116.

Nr. 63: Antonio Benci, über: Tambronis Ausgabe des Traktats von Cennino Cennini etc. in der Antologia Nr. VI, Gingino 1821. Firenze da G. P. Vieusseux, S. 367—394.

Nr. 71; Nr. 73—74: Einige Merkwürdigkeiten der florentinischen Kunsthandlungen. (Beschluß fehlt. T.)

1822. Kunst-Blatt Nr. 2: François Brulliot etc., Dictionnaire des Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques figurées, sous lesquelles les plus celèbres Peintres, Dessinateurs, et Graveurs ont désigné leurs noms, tirés de tous les ouvrages parus depuis quelques siècles en Allemagne etc. et augmentés de quantité de marques ignorées jusqu'à ce jour. Munich 1817, 1818. Fr. Brulliot, table générale des Monogrammes etc. pour servir de suite ét de complément au dictionnaire des monogrammes, qui a paru en 1817. Munich 1820 etc.

Nr. 10—12: Bauwerke Pius II. zu Pienza und Siena. — Bernhard Rossellini und Francesco de Giorgio.

Nr. 95: Aus einem Schreiben des Herausgebers des Kunstblattes (Kunstwerke in Mannheim, Darmstadt, Frankfurt, Kassel, Hannover, Lübeck).

1822. Geist der Kochkunst von Joseph König. Überarbeitet und herausgegeben von C. F. v. Rumohr. Stuttgart und Tübingen. 8°.

Dasselbe. 2. Aufl. Ebd. 1832. 8°.

Dasselbe unter dem Titel „Joseph Königs Geist der Kochkunst", überarbeitet von K. F. v. Rumohr ... neu hrsg. von Robert Habs. Leipzig 1885. 8°.

(1822. Rezension in den Ergänzungsblättern zur „Hallischen Allgemeinen Litteraturzeitung".)

1823. Sammlung für Kunst und Historie, Bd. II: Italienische Novellen von historischem Interesse, übersetzt und erläutert von K. F. von Rumohr. Hamburg.

1823. Kunst-Blatt Nr. 31—34: Xylographie: Hanns Holbein. Formschneider oder Zeichner für Buchdruckerstöcke.

Nr. 48: Nachtrag zu dem Aufsatz „Hanns Holbein etc. etc." im Kunst-Blatt 1823, Nr. 31 u. ff.

Nr. 80: Zweyter Nachtrag zu dem Aufsatze Hans Holbein etc. im Kunst-Blatt 1823, Nr. 31 f. und 48.

1824. Kunst-Blatt Nr. 7: Florenz: Aus einem Briefe an den Herausgeber.

(1825. Kunst-Blatt Nr. 1: L. Schorn, Ueber Styl und Motive in der bildenden Kunst. An Herrn Baron C. F. v. Rumohr. Nr. 76: L. Schorn: Antwort an Herrn Baron von Rumohr.)

Digitized by Google

1825. Kunst-Blatt Nr. 75: Ueber den Stil in der bildenden Kunst. (Antwort auf Schorn in Nr. 1, dessen Antwort in Nr. 76.)

Nr. 87—88: Alterthümer und Schätze der Kunst zu Copenhagen und in Seeland überhaupt.

1826. Kunst-Blatt Nr. 6—7: Auszüge aus Joachim von Sandrarts deutscher Akademie.

1827. Italienische Forschungen, Theil I und II. Berlin und Stettin, Nicolai.

(1827. A. Hirt: in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik. Rec. des 1. u. 2. Theils der Italien. Forschg. Cotta, Oct. p. 1527; Dec. p. 1810.)

1827. Beygabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen. Berlin 1827. 8°. Hamburg, Perthes und Besser.

(1827. von Quandt: in der Hallischen Allgem. Litteratur-Zeitung. Juli, Nr. 166—169.)

1828. Kunst-Blatt Nr. 38: Nur gelegentlich einer neulich erhobenen Streitfrage über die jüngste Restauration und den gegenwärtigen Zustand der raphaelitischen Madonna zu Dresden.

Nr. 67: An den Herausgeber: (Kurze Worte mit Einsendung einer Ankündigung des Stiches nach der Pietà von Fra Bartolomeo de St. Marco.)

1830. Ursprung der Besitzlosigkeit des Colonen im neueren Toscana. 8°. Hamburg, Perthes.

1831. Italienische Forschungen, Theil III. Berlin und Stettin, Nicolai.

(1831. A. Hirt: in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik. Dec., Nr. LXXI, S. 891 f., Rec. des 3. Theiles.)

(1831. Fr. Thiersch: Archäologische Briefe im Kunst-Blatt Nr. 45—46.)

1831. Kunst-Blatt Nr. 79: Herrn Hofrath Thiersch, in Bezug auf Kunst-Blatt 1831, Nr. 45, 46.

1831. Ueber Raphael und sein Verhältnis zu den Zeitgenossen. Berlin, Stettin. 8°.

(1831. G. im Kunst-Blatt Nr. 71—72: Recension über Elogio Storico di Raffaelo Santi da Urbino. Fascilo I, Urbino 1829.)

1831. Ueber den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters. Berlin und Stettin. 8°.

1832. Drey Reisen nach Italien. Leipzig, Brockhaus. 8°.

1832. Deutsche Denkwürdigkeiten. Aus alten Papieren. Theil I—IV. Berlin 8°.

1832. Ueber den Vorbegriff der Idealisierung von Bildnissen in der alten und neuen Kunst. (Aufsatz vom 15. Dec. 1832 an den Archäologen Dr. Sillig. Nach dem Ms. abgedruckt in Hr. W. Schulz: Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften. Leipzig 1844.)

(1832. Dr. Waagen: Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei in Erwiederung seiner Recension des dritten Theils der Italienischen Forschungen des Herrn C. F. von Rumohr. Berlin und Stettin, Nicolai. 8°.)

(1832. A. Hirt: Herr Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkenner. Berlin, Nauck. 8°.)

1833. Ein Band Novellen. München, Franz.

1834. Ueberblick der Kunsthistorie des transalbingischen Sachsens (im 2. Bd. des Schleswig-Holstein-Lauenburgischen Archivs).

1834. Der letzte Savello. Novelle. Im Taschenbuch „Urania" auf das Jahr 1834, S. 1—72. Leipzig. 8°. Dasselbe. Leipzig 1875. 8°. Reclams Univ.-Bibl. 598.

1834. Schule der Höflichkeit. Für Alt und Jung.

1835. Stuttgart und Tübingen, Cotta. 8°. Th. I und II.

1835. Ein zweyter Band Novellen. München. Franz. 8°.

1835. Novellen Bd. I und II. München 1833—1835. 8°.

1835. Kynalopekomachia. Der Hunde Fuchsenstreit. Hrsg. von C. F. v. Rumohr. Mit sechs Bildern von Otto Speckter. Lübeck, von Rhoden.

1835. Geschichte der Königl. Kupferstichsammlung zu Copenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und Ergänzung der Werke von Bartsch und Brulliot. Hrsg. von C. F. v. Rumohr und J. M. Thiele. Leipzig, Weigel. 8°.

(1836. Frenzel: Rec. im Kunst-Blatt, Nr. 40—41.)

(1836. Sotzmann: im Kunst-Blatt, Nr. 30—32.)

1836. Hans Holbein, der jüngere, in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig, Weigel. 8°.

(1836. Sotzmann: im Kunst-Blatt, Nr. 83.)

1836. Auf Veranlassung und in Erwiederung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältnis zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig, Weigel. 8°. Lübeck, von Rhoden.

Digitized by Google

1837. Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. Leipzig. 8°.

1837.[1]) Allessandro Bonvicino, genannt Moretto und sein künstlerisches Verhältnis zu Giovanni Antonio Licinio, genannt Pordenone, in einem Aufsatz dargestellt in der Zs. L'Eco. Milano. 2°.

1838. Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey und zurück, über die Schweiz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Staatswirtschaft. Lübeck. 8°.

1838. Historische Belege zur Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardey und zurück über die Schweiz und den oberen Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Staatswirtschaft.

1838. Schönheit ein Traum. Novelle. Jg. I, S. 1, 34.

1840. Lehr- und Wanderjahre des Raphael Santi von Urbino, Malernovelle. Jg. I, S. 41, 69. In „Italia". Mit Beiträgen von A. Hagen etc., hrsg. von Alfred Reumont.

1841. Untersuchung der Gründe für die Annahme: dass Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffes sei, gestochene Metallplatten auf genetztes Papier abzudrucken. Leipzig, Weigel. 8°.

1841. Ueber den Einfluß der Litteratur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen; in der „Geschichte der neueren deutschen Kunst" von Athanasius Graf Raczynski. Aus dem Französischen übersetzt von Heinrich von der Hagen. Berlin, Bd. III, Kap. XII, S. 371—382. Daselbst S. 233—235: Mitteilungen von Rumohr über Maler Hamburger, vom 4. Nov. 1838.

1842. Vorwort zu der Uebersetzung J. B. A. Meyers von Jean Jacques Altmeyer: „Der Kampf demokratischer und aristokratischer Prinzipien zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Dargestellt in drei Monographien. Aus dem Französischen. Lübeck. 8°.

Briefe C. F. von Rumohrs

In „Briefe an Tieck", hrsg. von Holtei. Bd. III. Breslau 1864.

Im Geheimen Staatsarchiv, Berlin C. 2: Briefe des Kronprinzen Friedrich Wilhelm an Rumohr und Korrespondenz über Anschaffungen für die preußische Kunstsammlung.

Im Hausarchiv zu Charlottenburg: Briefe Rumohrs an Friedrich Wilhelm IV.

In der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden N. 6.

In der Bayerischen Staatsbibliothek zu München. Briefe Rumohrs an v. Langer.

C. F. von Rumohr und K. Grüneisen: Deutsche Kunst, Artikel im Brockhausischen Konversationslexikon.

Vollständige Literatur über Rumohr vergl. in der gleichbetitelten Dissertation der Verfasserin. Halle 1920.

(1) Vergl. den Nachdruck F. Winkler in Zs. f. bild. Kunst, Febr. 1921: C. Fr. v. R.: „Die deutschen Kleinmeister". L'Eco Milano 1837.

Digitized by Google

MISZELLEN

DAS TODESJAHR DER DOROTHEA VISCHERIN

Von ALB. GÜMBEL-Nürnberg

In der Besprechung von Georg Seegers „Peter Vischer der Jüngere. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzgießerfamilie Vischer", Leipzig 1897, hat m. W. Kreisarchivar Bauch[1]) erstmals das Todesjahr der zweiten Ehefrau Peter Vischers des Älteren, Dorothea, nämlich 1495 statt 1493, vermutlich auf Grund des abschriftlich im Kreisarchiv Nürnberg befindlichen Großtotengeläutbuches von St. Sebald 1439—1517 richtiggestellt. Dort wird unter den von Kreuzerhöhung (14. September) bis Lucie (13. Dezember) Verstorbenen an fünfter Stelle aufgeführt: Dorothe(a) Peter Vischerin.

Mit Hilfe der genaueren Todesdaten des mit dem Sebalder Geläutbuch gleichgehenden Großtotengeläutbuchs von St. Lorenz 1454—1516 können wir, was Bauch unterlassen hat, noch enger feststellen, daß ihr Begräbnis zwischen dem 19. und 23. September 1495 stattgefunden hat; sie muß also zwischen dem 18. und 22. September verstorben sein. Das Lorenzer Geläutbuch führt zwar Dorothea Vischerin selbst nicht auf, wohl aber, ganz übereinstimmend mit der Sebalder Namensliste, eine ihr im Tode unmittelbar vorausgehende „Prigita Hanß Linkin" (begraben am Samstag nach Kreuz Erhöhung = 19. September) und einen nachfolgenden „Kuncz Rudolff" (begraben am Mittwoch vor Michaelis = 23. September).

Für die Behauptung, daß Dorothea Vischerin im Jahre 1495 noch gelebt hat, können wir nun auch einen urkundlichen Beweis erbringen[2]).

Im Jahre 1495, am 11. August, stellt Elisabeth, Witwe des Nikolaus von München, dem Peter Vischer und Dorothea, dessen „ehelichen Wirtin", einen Gegenbrief dahin aus, daß sie jederseit das Recht haben sollen, eine Ewiggilt von 3 fl. Rheinisch jährlich, die ihr das Vischersche Ehepaar aus zweien zu Erbrecht („erbschaft") besessenen Häusern zu Nürnberg „am egk vor dem schießgraben vber", die einerseits an die Pegnitz, andererseits an Hans Vischers Haus grenzen, um den Betrag von 60 fl. Rh. wieder abzulösen. Die Urkunde[1]) hat folgenden Wortlaut: Ich Elsbeth, Niclaus von Münichen seligen eliche wittibin, burgerin zu Nuremberg, vergich offenlich fur mich und all mein erben und thu künt allermenigklich: nachdem mir Peter Vischer und Dorothea, sein eliche wirtin, drei guldin reinisch jerlichs gattersins und geitz an und außer irer erbschaft der zweier heuser mit aller irer gerechtigkait, zü- und eingehörung, allhie zü Nürmberg am egk vor dem schießgraben uber, an einem ort an der Pegnitz und an dem andern ort an Hansen Vischers haus anainander gelegen, recht und redlich verkauft haben, wie dann solliches mein kaufbrief, mit der hernachbenanten siglern ditz briefs anhangenden insigeln versigelt, von inen ausgangen, in lengern worten innheit; also bekenn ich, vorgenannte Elsbeth von Münichen, das ich dem obgenanten Peter Vischer, Dorothea, seiner wirtin, iren erben und allen iren nachkomen, inhabern vorgemelter erbschaft der zweier heuser, die lieb und freuntschaft getan hab und thu jetzo wissentlich in kraft ditz briefs also, das sie, ire erben oder innhaber jetz gemelter erbschaft die vorgemelten drei güldin von mir oder meinen erben mit sechzig güldin reinisch landswerung und mit anzal versessens und verfallens gattersins und geitz auch scheden, ob wir dern darunder icht redlich und ungeverlich erlitten hetten, wol widerum abkaufen mögen, wann, wellichs jars

(1) Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Heft 13, 1899, S. 290—296.

(2) Eigentlich wäre schon eine andere, in der Vischerliteratur ebenfalls, wie es scheint, noch nicht bekanntgewordene urkundliche Notiz geeignet, diesen Beweis zu erbringen, wenn hier das Haus am Sand genannt und dadurch jeder Zweifel behoben wäre. Es ist dies ein Protokoll in den sog. Libri Conservatorium des Nürnberger Stadtarchivs Bd. 3a, Fol. 233a. Dort findet sich ein Eintrag vom 17. August 1495, wonach sich Dorothea, Peter Vischers Ehefrau, für sich und ihren zur Zeit krank („petrieß") darniederliegenden Ehemann verpflichtet, bis Allerheiligen 1496 an den Einnehmer („drißler) des Deutschordenshauses zu Nürnberg 48 fl. Rheinisch in fünf Fristen zu bezahlen. Am Schluß ist anhangsweise vermerkt, daß jene Summe am Dienstag, den 22. November 1496, in der Tat vollständig entrichtet war. Dieser Eintrag lautet wörtlich folgendermaßen: Secunda post assumpcionis Marie 95. Dorothea Peter Vischers eliche hausfrau für sich und den itsbenanten iren hauswirt, der dieser zeit petriß ligt, confitetur hern Michaeln Spies, drießler im teutschen haus, 48 guldein Reinisch, 10 auf Martini, 10 zu mitvasten, 10 zu pfingsten, 10 auf s. Jacobs tag und die letzer frist, 8 guldein, auf aller heiligen tag, alles allerschirist nacheinander volgende, als erclagt, erfolgt und unverneut zu bezalen. testes rogati her Niclaus Groß und Endres Stromer. act. ut supra.

her Michel Spies obgenant, drißler, in craft seines ampts dixit tot. solut. testes rogati her Linhart Gruntherr und Peter im Hof. tercia post presentacionis Marie 96.

(1) Allgem. Reichsarchiv in München, Ansbachische Lehensurk., Pfintzingsche Dokumente Nr. 59.

Digitized by Google

oder um wellich zeit im jare uber kurz oder lang sie wollen und ine am allerbesten füget. und wann sie sollichen widerkauf also, wie vorlaut, getan haben, alsdann soll inen mein vorgemelter kaufbrief und mir oder dem oder den, davon sollicher widerkauf getan wirdet, diser reversbrief widerum ein- und uberantwurt werden on all irrung und einträg allermennigkliche furbas ewigklich; und des alles zu warem urkund so hab ich obgenante Elsbeth von München mit vleiß erbeten die erbern und weisen Michel Bamgartner und Virich Füterer, baid burger und genanten des großern ratz zu Nurmberg, das sie ire aigne insigel zu gezeugnus obgeschribner sachen offenlich gehangen haben an disen brief, des wir jetz genanten Michel Bamgartner und Virich Fütrer also gescheen sein bekennen, doch uns und unsern erben on schaden, der geben ist am dinstag nach s. Laurentzen tag nach Cristi unsers lieben herren geburt vierzehen hundert und in dem fünfundneunzigsten jar.

Der Einwand, daß es sich möglicherweise um eine Gilt gehandelt habe, welche die Witwe des Nikolaus von München schon längere Zeit vor 1495 von Peter Vischer und Dorothea, dessen Ehefrau, gekauft hatte, wird dadurch hinfällig, daß nach dem Nürnberger Brauch Hauptbrief und Revers das gleiche Datum tragen mußten. Wir besitzen leider den im Reversbrief erwähnten, durch die gleichen Siegler bekräftigten Hauptbrief nicht mehr; wäre dies der Fall, so würde sich die Übereinstimmung der Daten beider Briefe sogleich ergeben.

Auffällig erscheint, daß 1495 von zwei Häusern am Sand die Rede ist, die sich im Besitze des Vischerschen Ehepaars befinden, während in einigen uns bekannten Urkunden aus dem Jahre 1493 stets nur eines Hauses am Sand „beim Schießgraben" oder „gegenüber dem Schießgraben" als Wohnsitz Peter Vischers gedacht wird. So verweist der Meister am Eritag nach St. Lorenzen (= 13. August) 1493 seiner Ehefrau Dorothea ihr eingebrachtes Heiratsgut und seine eigene Widerlage (contrados) im Gesamtbetrag von 120 fl. Rheinisch auf sein Haus und Hofrait „am sannde bey dem schießgraben, darinn er seße"[1]). Auch bei der nicht lange vorher (am 1. Juni) vorgenommenen Abfindung seines Bruders Wilhelm, dem die Hälfte dieses Hauses zustand, durch Hinauszahlung von 160 fl. Rheinisch wird nur ein „haus am eck gegen dem schießgraben über" genannt[2]). Und noch früher, am Montag vor Walburgis (29. April) hatte er an den Goldschmied Jakob Singer 7 fl. Ewiggelds aus der Erbschaft seiner Behausung „gegen dem schießgraben auch dem stege uber"[3]) verkauft[4]). Hier ist also überall

(1) Der von Lochner in seiner Ausgabe von Joh. Neudörfers Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg, S. 24, nur in kursem Aussug und ohne Quellenangabe vermerkte Verweisungsbrief lautet nach dem abschriftlichen Eintrag in den sog. Libri literarum des Nürnberger Stadtarchivs, Bd. X, Fol. 66a, wörtlich folgendermaßen: [Wir . . schultheiß und die schöpfen des stadtgerichts zu Nürnberg bekennen], das fur uns kam in gerichte, Dorothea, Peter Vischers eeliche wirt[in], burgerin zu Nurmberg, und pracht (= bewies) mit unsers gerichts buch, das die erbern herr Peter Nutzel und Enndres Geuder der junger vor gericht auf ir aid gesagt hetten, das sie deß geladen zeugen weren, das der genant Peter Vischer am eritag nach s. Lorentzen tag nächstvergangen vor ine fur sich und all sein erben verjehen und bekannt hett, das er in kraft der heiratsberedtnüß zwischen sein und ir, der genannten Dorothea, seiner eelichen wirtin, durch herrn Niclausen Grolannd beschehen, dieselben Dorothea, sein eeliche hausfrauen, beder irer heiratschetz, nemlich 120 guldin reinisch landswerung, recht und redlich auch endlich und unwiderruflich in dem allerpesten form und rechten, als er das fur allermenigklich widertailn und abeprechen immer tun solt, kunt und mocht, versichert und verweiset haben wolt auf der erbschaft seiner behausung und hofraiten mit aller und iegklicher ir gerechtigkait, zu- und eingehorung am sande bei dem schießgraben, darinn er seße und daran die aigenschaft mitsambt . . . . . (Lücke; es ist noch die Höhe des Eigenzinses einzusetzen) Wilhalm Hallern wer, und ob ir daran abgeen wurdt, auf alle und jegk ich ander sein habe und güter, nichtsit ausgenomen noch hindangesats, also und in der gestalt und maßen, das sie solicher ir beder zusehetz vor allermenigklich darauf versichert, verweiset und wartend und habend sein und beleiben solt, als ob sie die mit endlichem rechten darauf erclagt, ervolgt und erstanden hett, doch alles dem vorgenanten Wilhalm Haller und seinen erben als eigenherrn vorbemelter behausung an irer aigenschaft, zinsen und rechten ane schaden, als das derselb Wilhalm Haller auch also verwilligt und angesagt hat. detur litera. testes . . . (Nicht ausgefüllt.)

(2) Gümbel, Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte. Nürnberg 1919. S. 30.

(3) Gemeint ist der heute sogenannte „Fischersteg", der den Platz „Am Sand" mit der Insel „Kleinschütt" verbindet. Nach älteren Abbildungen (z. B. auf dem Konspekt der Stadt Nürnberg des Hier. Braun vom J. 1608) war er früher mit einem hölzernen Dach überdeckt. Auf Grund der vorliegenden Angabe könnten die heutigen Nrn. 12 oder 14 des Platzes „Am Sand" in Betracht kommen, von welchen die Nr. 12 einen sehr schlecht in die Umgebung passenden Neubau darstellt, während die Nr. 14 heute noch so ziemlich die alte Gestalt mit hölzernen Säulengalerien auf die Pegnitz heraus zeigt. Ich glaube, daß wir in letzterem Hause Peter Vischers älteste Werkstätte vor uns haben.

(4) Libri literarum in Stadtarchiv Nürnberg, Bd. X, Fol. 12b [Wir . . . schultheiß und die schöpfen der stat Nurmberg bekennen], daß fur uns kom in gerichte Jacob Singer, der goldschmied burger zu Nurmberg, und bracht mit unsers gerichts buch, das die erbern Wilhalm Hegnein und Lienhard von Plawben vor gericht auf ir aid gesagt hetten, das sie des geladen zeugen wern, das Petter Vischer, auch burger zu Nurmberg, vor ine fur sich und all sein erben verjehen und bekannt, das er von und außer der erbschaft seiner behausung und hofraiten mit aller und jeglicher irer gerechtigkait zu- und eingehörung, alhie zu Nurmberg gegen dem schießgraben auch dem stege uber und zunechst an Hannsen Vischers haus gelegen, siben guldin reinisch landswerung jerliche gattersins und -geltz recht und redlich verkauft und zu kaufen gegeben hett, ime demselben Jacob Singer und seinen erben zu haben und zu niessen, auch jerlich zu raichen und zu geben, halb auf s. Waltpurg[en] tag und halb auf s. Michelstag, furbas ewigklich und mit besalung des ersten halben zinses auf den nachstkommenden s. Michelstag anzufahen; und gelobt

Digitized by Google

nur von einem Hause die Rede. Es ist wahrscheinlich, daß Dorothea jenes andere Haus in die Ehe einbrachte und notwendigerweise bei Belastung des Hauses mit einer Ewiggilt in der Urkunde genannt werden mußte. Da Peter Vischer im April 1493 (also vor seiner Verheiratung mit dieser Dorothea) in dem Haus am Sand „zunächst an Hannsen Vischer Haus" wohnte, muß das eingebrachte Haus der Dorothea jenes gewesen sein das nach unserer Urkunde an die Pegnitz grenzte.

sie deß zu wern fur gattergelt als gattergelts und diser stat recht wer und auch nemlich also, das er, derselb Jacob Singer, mit sein ainshand damit tun und laßen mocht, wie und was er will, ungehindert von menigklich, wann er im ain nemlich summa hundert und viersig guldin reinisch landswerung zu dank par darfur ausgericht und bezalt, darumb er in und sein erben fur sich und sein erben gar und genslich quit, ledig und los gesagt hett; und das alles were auch geschehen mit willen und wort Wilhelm Hallers, des die aigenschaft mitsamt 5 guldin statwerung an der vorbenanten behausung were, doch im an seiner aigenschaft, zinsen und rechten on schaden. det(ur) litera. testes herr Hanns Rumel und herr Sebolt Schurstab. s a post Waltpurgis [14]93.

REZENSIONEN

HEINRICH GLÜCK, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Untersuchungen zur Baukunst und Plastik von Konstantinopel. Wien, Österreich. Staatsdruckerei 1920. 84 S. 8°. Mit 39 Abb. auf 11 Tafeln. (Beiträge z. vergleichenden Kunstforschung, herausg. vom kunsthistorischen Institute der Universität Wien [Lehrkanzel Strzygowski, Heft I].)

Der Assistent des genannten kunsthistor. Instituts war 1916/17 nach Konstantinopel entsandt und benutzte u. a. dort die Gelegenheit, um auch auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst zu arbeiten. Er war neuerdings auf die Baureste aufmerksam geworden, die in einer der Vorstädte Konstantinopels, in Makriköi, zutage liegen. Ausgrabungen durften natürlich nicht vorgenommen werden, aber zum Nachweise, wie wertvoll solche sein würden, reichten die Denkmäler und die Quellen, die sich damit vereinigen ließen, doch.

Das Buch ist in erster Linie eine Anregung, der Problematik der frühchristlichen Kunst auf dem Boden von Byzanz nachzugehen, vor allem mit dem Spaten in der Hand. Das Fruchtbare der Arbeit G.s ist neben der Anregung zu Ausgrabungen auf dem Boden Makriköis u. a. für die früheste Zeit die Annahme, daß der sog. δρομικὸς ναός ein tonnengewölbter Saalbau gewesen sei. Hier wird die Forschung einzusetzen haben, indem sie die mesopotamischen Voraussetzungen und die Einführung dieses Typus durch Apollodoros von Damaskus auf den Boden von Rom (Tempel der Venus und Roma) vergleichend prüft. Es wird sich dann herausstellen, daß die Ausstattung der Bauten, die G. in den bekannten Stichen Menestriers auf das Hebdomon bezieht, dem des römischen Doppeltempels entspricht, soweit wir heute noch nach den Innenspuren schließen können. Es ist die Ausstattung der Wände mit Nischen und Statuen, wie sie von den Bauten Baalbeks so gut bekannt ist. Insofern also begegnen sich die Zusammenhänge mit den Annahmen, die Glück den Menestrierschen Stichen entnimmt, deren Ursprung er der Kürze halber nicht nachgegangen ist. Auch wird man erwarten dürfen, daß er die Deutung des in diesen Stichen dargestellten Triumphzuges und seine Annahme der Zugehörigkeit zu einer Spiralsäule, über die vorläufig nichts weiter bekannt ist, näher begründet.

Glück macht einmal Ernst mit der Identifizierung des Ortes Makriköi, mit dem Lieblingspalaste der byzantinischen Kaiser, dem Hebdomon. Er beschreibt zuerst die Reste, gibt dann die historischen Daten über den Palast und sucht nun beide Reihen miteinander zu verbinden. Die Menestrierschen Stiche nach einer Triumphalsäule geben für die Frühzeit Anlaß dazu. Glück sieht in ihnen einen Festzug des Valens, der beim Hebdomon beginnt. Der Vergleich mit dem Diokletianspalaste und dem des Theoderich in dem Mosaik von S. Apollinare nuovo gibt ihm dafür stilistische Anhaltspunkte. Dargestellt seien das Tribunal und die Kirche Johannes des Evangelisten, von der noch entsprechende Reste in einem Umbaue des Basileios Makedo erhalten sind. Es handelt sich angeblich um einen außen reich mit Nischen und Statuen geschmückten „ναὸς δρομικός". Theodosios errichtete dann im Hebdomon die erste Kuppelkirche, eine solche mit Konchen und eingestellten Säulen. Die Besprechung der Kirche des Propheten Samuel, die 407 von Arkadius errichtet wurde, führt Glück auf die bekannte Trierer Elfenbeintafel, die er ihrem künstlerischen Wesen nach dem 5. Jahrhundert zuschreibt. Er sieht darauf die Einweihung dieser Kirche dargestellt. Der Bau des Arkadius leitet über auf die Einführung des östlichen Raumbaues in Konstanti-

Digitized by Google

nopel. Es wird die Möglichkeit der Einwölbung des einschiffigen Provinzialtypus erörtert und dann auf die Bauten des Justinian und der späteren Kaiser eingegangen. Das Buch bringt so einen wertvollen Überblick über die allmähliche Herausbildung jener Bauformen, die, vom Osten nach dem Westen wandernd, am Hofe von Byzanz herrschend geworden sind. Josef Strzygowski.

SVERIGES KYRKOR, Konsthistoriskt Inventarium utg. av Sig. Curman och Johnny Roosval. Dalarne 1, 2: Falu Domsagas Norra Tingsl. bearbet av Gerda Boethius. Stockholm, Norstedt 1920. 12 Kr.

So dankbar man die fleißige Betriebsamkeit anerkennen mag, mit der Gerda Boethius gleichgetreu Körner und Spreu zusammengefegt hat, so hätte doch die Höflichkeit der Herren Herausgeber nicht in die Verlegenheit gesetzt werden müssen, diesem Eifer Schranken zu setzen. Ihn einzuschränken haben sie sich nicht entschließen wollen oder dürfen. Kurz gesagt, das kunsthistorische Inventarium enthält einiges, wovon wenigstens der Berichterstatter nicht einsehen kann, daß die Mitteilung davon zur Sache gehört und von der Vollständigkeit erfordert wird. Vielleicht ist das Urteil einseitig? Man fange doch an zu lesen:

„Der Kirchhof, der durch die Erweiterung von 1879 eine namhafte Ausdehnung gegen Westen hin erhalten hat, ist von einer Mauer aus rohen Feldsteinen im Süden und Westen eingefaßt, sein östlicher Teil von einem gegossenen Eisengitter und der hinzugezogene Bereich im Westen von einer Hecke. Das eiserne Gitter ist 1879 auf dem großen Hofe zu Kniva gegossen. Im Süden und im Norden sind Eingänge mit geschmiedeten eisernen Türen, zwischen viereckigen weiß angestrichenen Ziegelpfeilern, mit schwarzen Platten gedeckt." Der Lageplan im Maßstabe von 1 : 2000 tut noch das übrige, uns vollständig in die Lage zu setzen, daß wir uns diesen merkwürdigen Kirchhof vergegenwärtigen. Irgendwie erklärbar und insofern berechtigt mag ja diese Ausführlichkeit sein; Gerda ist augenscheinlich mit dem Orte ganz verwachsen und daher mit ganz besonderer unterschiedsloser Liebe ihrer Aufgabe ergeben.

Der Hauptgegenstand dieses Heftes ist die Beschreibung einer Kirche zu Vika. Diese kennen zu lernen ist in der Tat von besonderem Wert, und ihre Behandlung gibt diesem Hefte eigene Bedeutung. Übrigens hat der Baurat Sigurd Curman, der Mitherausgeber der ganzen Sammlung, persönlich hier gewaltet; er hat die Kirche 1917—18 in Stand gesetzt. Ihm und seinen Helfern verdankt man daher die wertvollsten unter den vielen (76) bildlichen Darstellungen, die beigegeben sind. Die Kirche liegt, wie die übrigen in dem Hefte besprochenen, im Bereiche von Falun mit seinen Kupfergruben, also in einem berühmten Bergwerksbezirk und ihre Geschichte sowie der ungewöhnliche Reichtum der Ausstattung wird durch dies Verhältnis beleuchtet.

Der Bau ist teils aus Ziegeln, teils aus Granit errichtet. Die ältesten Einzelheiten deuten auf die Zeit des Übergangsstils. Die Baugeschichte ist verwickelt genug, liegt aber recht klar vor Augen. In der ersten Zeit wird eine hölzerne Kirche an der Stelle gestanden haben, Grundlagen, die auf eine solche deuten, sind im Boden gefunden. Die jetzt stehende Kirche stellt sich wesentlich im rechteckigen Grundriß vor; sie enthält einen einschiffigen Saal, überdeckt von ungemein reichem spätgotischem Gewölbe, das im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts übergespannt worden ist. Im Süden stößt ein Vorhaus an, lustig gewölbt (um 1500), im Norden ein kurzer Kapellenflügel und eine Sakristei. Das Äußere ist schlicht und unscheinbar, weiß angestrichen, kein Turmbau. Die Kirche hat schöne Glasmalerei des 15. Jahrhunderts. Herrlich ist die jetzt wieder hergestellte Ausmalung, die uns wieder einmal vor Augen führt, wie sich der Kunstsinn dieser nordischen Germanen in Schmückung und Ausstattung der Gotteshäuser gar nicht genug tun konnte. Der Charakter der Malereien ist durch die spätgotische Kunst wesentlich bestimmt; sie sind augenscheinlich Ausflüsse der hanseatischen Richtung, die einige an den Küsten der Ostsee geherrscht hatte. Aber alle Strenge der stilistischen Auffassung ist erweicht und zerflossen. Es ist eine protestantische Ausmalung, auf 1550—60 datiert, und ihr reich erzählender Inhalt ist dazu bestimmt, die heilige Schrift des neuen Testaments kapitelweise zu erläutern. So dienen nicht weniger als fünf Darstellungen, allemal mit dem Engel des Matthäus als Hauptfigur, der Erklärung des Evangeliums Matthäi, und ebenso folgen die andern Evangelisten; weiter schließt sich noch eine Fülle einzelner Szenen der heiligen Geschichte an. Dies ist alles an den Wänden ausgeführt sowie im Chor auf den Kappen des reichen Netzgewölbes. Das des Schiffes ist ohne Figürliches, aber mit Ornamenten aufs herrlichste überzogen. Auf dem Hochaltar steht der schöne und große spätgotische geschnitzte Schrein, 1918 hergestellt; das 18. Jahrhundert hatte

Digitized by Google

ihn als unbrauchbar abseits getan. Künstlerisch ist er nicht von hervorragender Bedeutung. Er zeigt die Kreuzigung im Schrein und zwölf stehende Heilige in den Flügeln. Von anderem Schnitzwerk, dessen Ursprungszeiten bis ins 13. Jahrhundert zurückgehen, zumeist aber dem 15. Jahrhundert angehören, ist ein großer Vorrat vorhanden. Dabei eine Papstfigur von herrlicher Ausführung, die wohl dem Berndt Notke aus Lübeck zuzuschreiben ist, dessen Werkstatt auch ein heiliger Martin entstammen wird. Auch eine große Georgsgruppe fehlt nicht.

Der vorliegende Band enthält noch die durch 121 weitere Abbildungen erläuterte Beschreibung von vier weiteren Kirchen und zwei Kapellen. Unter diesen ist wesentlich die reich gewölbte Kirche zu Svärdsjö zu beachten, die aus einem kurzen Rechteck, das dem 13. Jahrhundert angehören wird, allmählich zu der jetzigen Kreuzform erwachsen ist; der Taufstein ist von gotländischer Herkunft, schön kelchförmig mit Rundbogen an der halbrunden Kuppe. Genau die gleiche Form, der Übergangszeit oder der letzten romanischen angehörig, tritt vielfach und weithin an den Küsten der Ostsee auf. In den meisten dieser Kirchen fehlt es auch nicht an weiteren trefflichen Ausstattungsstücken. Namentlich fallen darunter einige kleinere als beachtenswert auf, Denktafeln und eine Nummerntafel.

Mit Nummerntafeln sind ja unsere heutigen Kirchen unsagbar kläglich oder unverschämt ausgestattet, und so wäre es billig, doch wieder einmal am Alten zu lernen.

Hinter der Behandlung jeder Kirche folgt nach dem Plane dieser musterhaft angelegten Inventarisation eine kurze Zusammenstellung in schwedischer, und eine längere in deutscher Sprache. Wir wollen hier eine aus diesem Bande wörtlich folgen lassen, um den Lesern ein recht deutliches Bild von dem zu geben, was sie bei gebührender Beachtung dieser Veröffentlichungen zu erwarten haben, auch wenn sie des Schwedischen nicht mächtig sind:

„Die jetzige Kirche in Aspeboda ist in den Jahren 1669—81 aufgeführt. Sie ist aus Holz in Blockhausakonstruktion gebaut, mit Schindeln bedeckt und rot angestrichen. Das schindelbekleidete, mit Teer bestrichene Dach trägt einen Dachreiter und vier kleine Ecktürme. Die zahlreichen hölzernen Dachspitzen sind für das 17. Jahrhundert charakteristisch (vgl. die frühere Kirche in Sundborn, S. 283). Im Inneren der Kirche sind die nackten Stämme erst im 19. Jahrhundert getüncht worden. An der Nordwand des Chores war eine erst neuerdings abgerissene Orgelempore angebracht, die in mittelalterlicher Weise sich des Dachbodens der Sakristei bediente (vgl. S. 163). Wir finden also auch hier diese für die Kirchen der Provinz Dalarne charakteristische Anordnung einer Nordempore, deren ausdrucksvoller Name in der Volkssprache (wörtlich ‚Gaffenboden') auf ihre ursprüngliche Bestimmung als Platz der Kirchensänger hindeutet. — Die Kanzel, eine Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, ist 1751 von der südlichen Wand nach ihrem jetzigen Platze verlegt worden.

„Die Kirche besitzt u. a. einen Schnitzaltar, welcher sich dem Revaler Altar von Berndt Notke nähert. Er wurde 1680 mit einem neuen Rahmen versehen und weiß und blau übermalt. — Unter den Inventaren sind ferner zu bemerken: das Taufbecken aus der früheren Hälfte des 17. Jahrhunderts und eine messingene Taufschale, wahrscheinlich in Nürnberg im 16. Jahrhundert gearbeitet.

„Der Überlieferung nach befand sich schon im Mittelalter an anderem Ort der Gegend eine Kapelle, die 1609 durch einen hölzernen Bau unbekannten Aussehens auf dem Platze der jetzigen Kirche ersetzt wurde.

„Neben der Kirche steht ein hölzerner, im Jahre 1688 vollendeter Glockenturm."

Dazu 27 Abbildungen mit schwedischer und deutscher Unterschrift. Rich. Haupt.

ERNST DIEZ - HEINRICH GLÜCK, Alt-Konstantinopel. 111 photographische Aufnahmen der Stadt und ihrer Bau- u. Kunstdenkmäler. Roland-Verlag München-Pasing 1920. Kart. M. 8.—, geb. M. 12.—.

Dieses Buch, in erster Linie vom Verlag wohl als Erinnerung gedacht für die vielen deutschen und österreichischen Soldaten, die im Krieg längere oder kürzere Zeit in Konstantinopel sich aufgehalten hatten, verdient auch alles rege Interesse der Kunsthistoriker. Denn es bringt in gutem Kupfertiefdruck eine Fülle großer und brauchbarer Aufnahmen der byzantinischen und türkischen Kunstdenkmäler und vermittelt namentlich solchen, die diesem Kreis bisher fern standen, eine zunächst hinreichende Kenntnis davon. Das große Werk Gurlitts über die Baukunst Konstantinopels steht nicht leicht zur Hand und das kleine Büchlein desselben Verfassers, das seinerzeit in der Sammlung „Die Kultur" erschienen ist, bringt nur einige kleine Bilder und ist überdies längst vergriffen. Mit dem stets stärker erwachenden Interesse, das heute auch die Allgemeinheit der Kultur und Kunst des Orients entgegenbringt, sind uns

Digitized by Google

aber auch die Prachtbauten Alt-Konstantinopels wieder näher gerückt und namentlich die mit großem Unrecht in der Wertschätzung des Abendlandes ganz vernachlässigten türkischen Bauschöpfungen, die mit zum Großartigsten und zugleich Feinsten gehören, was die gesamte Weltkunst hervorgebracht hat, finden jetzt wieder die erneute Bewunderung der einsichtsvolleren Europäer. Mit welchem Nachdruck verlangt z. B. K. E. Osthaus in seinen Grundzügen der Stilentwicklung (Hagen 1918) eine kosmopolitischere Einstellung der abendländischen Kunstgeschichte — eine Forderung, die Josef Strzygowski freilich seit dreißig Jahren schon erhebt — und wie rühmt er im besonderen die Leistungen des großen Sinan, „den wir als den Bramante des Ostens verehren dürfen". Das vorliegende Buch gibt mit seinen Tafeln eine eindrucksvolle Vorstellung der türkischen Bau- und Innenkunst, indem es nicht nur die großen Moscheen, sondern auch die Paläste, Basare, Hane, Brunnen usw. vorführt. Und es zeigt uns auch die geschichtlichen Voraussetzungen dieser Kunst, soweit sie in Byzanz selbst liegen. Alle alt- und die wichtigsten mittelbyzantinischen Bauten und Denkmäler werden uns gleichfalls in guten großen Bildern zur Anschauung gebracht. Schon an der Auswahl erkennt man die kundige Hand. Kaum wäre hierzu auch jemand berufener gewesen als die beiden Wiener Privatdozenten, die Kunsthistoriker Dr. Diez und Dr. Glück, die, aus dem auf die Erforschung der Kunst der ganzen Erde eingestellten Wiener Institut Strzygowskis hervorgegangen, selbst jahrelang in Konstantinopel und im Orient sich aufgehalten haben und durch ihre Arbeiten auf dem Gebiet der altchristlichen, frühmittelalterlichen und islamischen Kunstgeschichte bekannt sind. Einleitend gibt Ernst Diez einen historischen Überblick über die wechselvollen Geschicke der Stadt und behandelt Heinrich Glück das Stadt- und Kulturbild Konstantinopels. Von besonderem Wert sind dann seine kunstgeschichtlichen Erläuterungen zu den Bildtafeln, die in gedrängter Kürze das Wissenswerte mitteilen. Eine schematische Karte von Konstantinopel im Mittelalter und einige alte Stadtansichten vervollständigen die Anschaulichkeit und es bleibt nur der eine Wunsch, daß bei einer Neuauflage die paar leeren Stellen im Textteil dazu benutzt werden, um auch die Grundrisse der wichtigsten byzantinischen und türkischen Bauwerke vorzuführen.

Karl Ginhart.

KARL REICHHOLD, Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder. Gr. 8°. 176 Seiten mit 300 Abbild., geb. M. 18.—. F. Bruckmann, München.

Ob der Titel gerade glücklich gewählt ist? Der Archäologe, der Reichhold kennt, wird sich bei dem Titel allerdings wohl das Richtige denken, aber die vielen anderen Leser werden sagen: „Skizzen griechischer Meister? So etwas gibts ja gar nicht", werden infolgedessen an dem Buch vorbeigehen und damit etwas versäumen, denn — um das Gesamturteil gleich vorweg zu nehmen — das Buch ist durchaus geeignet, auch vom rein künstlerischen Standpunkt aus, einem empfänglichen Gemüt wirklich etwas zu geben, vielleicht auch die griechische Vasenmalerei ihm näherzubringen und ihm die künstlerische Qualität, die in diesen Bildern und Zeichnungen liegt, zu erschließen. Reichhold hat sich jahrzehntelang mit der Wiedergabe griechischer Vasenbilder beschäftigt und hat sich wie kein anderer in den Stil und die Eigenart dieser Kunstwerke hineingesehen. Nie sind Vasenbilder auch nur annähernd in so vollkommener Weise reproduziert wie in dem großen Vasenwerk von Furtwängler und Reichhold (Verlag F. Bruckmann, München). Daß Reichhold dabei dem antiken Künstler manches abgesehen, ihm in seine Werkstatt hineingeschaut und ihn in seinem Schaffen beobachtet hat, wie könnt es anders sein? Seine Erfahrungen und Beobachtungen legt nun R. in dem vorliegenden Buche dar, an Hand von zahlreichen Abbildungen, die dem großen Werke entnommen sind, keine Vollbilder zeigen, sondern nur Ausschnitte und Einzelfiguren. Die Komposition der Vollbilder zieht R. kaum in den Rahmen seiner Betrachtung, weil für die Komposition der Bilder nicht der Vasenmaler die Verantwortung trägt. Als Kleinkunst, die sich Jahrhunderte hindurch fast ausschließlich der Darstellung des Menschen zuwendet, ist die Vasenmalerei stets abhängig von der Monumentalmalerei geblieben. Von der großen Kunst, der Wandmalerei, empfängt sie Anregung und Belebung, von ihr empfängt sie die Motive, übernimmt — im Ausschnitt — die fertig komponierten Bilder, sowohl die einzelnen Figuren, wie auch ihre Anordnung und Verteilung im Raum. Die Rechtecke, Kreise, wie die ornamentalen Friese mit Götterdarstellungen, Kampfszenen und Bilder des häuslichen Lebens sind in ihrer unübertrefflichen Komposition auf der großen Wandfläche

Digitized by Google

entstanden, für monumentale Bilder, die für uns allerdings selbst in der Vorstellung fast unwiederbringlich verloren sind. Standen die Vasenmaler so der großen Kunst nahe, so waren sie doch innerhalb ihres Wirkungskreises selbständige, schaffende und empfindende, wenn auch nachempfindende Künstler, keine Kopisten und Abschreiber. Das bedingte schon die ganz anders geartete Technik mit ihren Hemmungen, die es nicht leicht macht, die malerische Wirkung auch nur einigermaßen wiederzugeben. Ganz andere Mittel mußten zur Anwendung kommen, als in der Wandmalerei, der die Farbe zur Verfügung stand. Dazu kam noch, daß die gebogene, sich nach unten stark verjüngende Fläche der Gefäße eine veränderte Raumverteilung erforderte, die wohl erwogen und berechnet sein wollte. Aber das macht der Vasenmalerei ebensowenig Schwierigkeiten, wie die zeichnerische Umbildung. Zeichnen konnten sie, so ohne Mühe, daß sie nicht nötig hatten, sich zu wiederholen oder gar sich selbst abzuschreiben. Unter tausenden von Vasenbildern können wir keine zwei Figuren nachweisen, die sich genau decken, und wo die Bewegungsmotive gleich sind, ist ihre Ausgestaltung im einzelnen immer verschieden. Von Andokides sind uns z. B. zehn Athenafiguren in derselben Stellung bekannt, und alle diese Figuren sind bis zu den kleinsten Einzelheiten herunter differenziert Und diese Maler fühlten sich als Künstler, sie signieren ihre Werke, ja Euthymides signiert nicht allein, er fügt noch hinzu, daß sein Kollege Euphronios so schön noch nie gemalt habe. Das zeugt davon, daß diese Künstler mit Stolz und Liebe arbeiteten, im Wetteifer miteinander, so daß oft der Erfolg sie mehr freute als der Lohn. Wie nun die Maler fortschreiten — die Gesamtheit im Laufe der Entwicklung, der einzelne im Verlaufe seiner Lehrjahre — zeigt uns R. an vielen Beispielen. Ob das vom archäologischen Standpunkt alles richtig ist? Nun, der Gelehrte hat gelernt sich zu bescheiden, er kommt oft an den Punkt, wo eine Entscheidung nicht möglich ist, weil sich dem Material das Letzte nicht abringen läßt. Diese Schwierigkeit der Entscheidung hat R. in ihrer ganzen Schärfe wohl nicht immer erkannt, er ist geneigt, bestimmt zu sagen: So ist es gewesen, z. B. in der Technik, in der Art der Verwendung antiker Vasen, in der Weise des Zeichenunterrichts usw. Der Archäologe würde oft sagen: es könnte so gewesen sein, es ist wahrscheinlich so gewesen, weil er eben weiter nicht zu gehen pflegt, wenn der strikte Beweis nicht zu erbringen ist. Aber die bestimmte Art des Verf. ist vielleicht ein Vorzug des Buches, die Geschlossenheit des Ganzen bleibt gewahrt, und klar sehen wir, wie die griechischen Vasenmaler ihr Ziel, die Beherrschung von Linie und Form, erreichten, mit Arbeit und Mühe, von Stufe zu Stufe, in gewaltigem Ringen. „Möchten sich unsere Künstler", schließt Reichhold, „daran ein Beispiel nehmen und bei der Lösung neuer Kunstprobleme ebenso folgerichtig vorgehen und jedem übereilten, unsteten Arbeiten entsagen, denn diesem folgt, so sicher wie die Nacht dem Tage, der Niedergang der Zeichnung, der Zusammenbruch der Kunst."

Aug. Köster.

L. v. SYBEL, Frühchristliche Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung. Mit einem Titelbild. IV, 55 S. München, O. Beck, 1920.

Dieses dünne Heft in Kleinoktav bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Forschung über die altchristliche Kunst, denn L. v. Sybel zieht in ihm die Summe seiner Lebensarbeit, soweit sie der christlichen Archäologie gegolten hat. Es ist eine grundlegende Idee, um die er die Forschung bereichert hat, aber es ist die fruchtbarste, die überhaupt in sie hineingetragen werden konnte, der Gedanke, der den Theologen das Vorrecht nimmt, sie ex officio für sich zu beanspruchen und dafür den klassischen Archäologen und Philologen den Schlüssel in die Hand drückt. Auf die kürzeste Formel gebracht lautet sie: „Die altchristliche Kunst erstand nicht in einem künstlerischen Gegensatz zur vorchristlichen Antike, sie zehrte auch nicht von Entlehnungen aus ihr, sondern es war immer dieselbe Antike, gerade auch in den Neuschöpfungen". Dieser Grundsatz ist im vorliegenden Leitfaden konsequent durchgeführt. Damit wird zum erstenmal einheitlich und gleichmäßig eine wirkliche Geschichte der Formenentwicklung gezeichnet, die der Grundriß der christlichen Archäologie von V. Schultze (München, Beck 1919) programmgemäß nicht geben konnte, während H. Achelis, der zuletzt einen „Entwicklungsgang der altchristl. Kunst" (Leipzig 1919) zu geben unternahm, an der Aufgabe kläglich gescheitert ist; wie sehr, wird einem doppelt klar, wenn man die kristallhelle Klarheit und wohltuende Sicherheit, mit der hier der Aufbau vollzogen ist, auf sich wirken läßt. S. gruppiert den Stoff nicht künstlich, um zu einer bestimmten Auffassung zu überreden, ihm sind auch die blendendsten Hypothesen nur Arbeitsbehelfe, die ihren Wert nicht durch ihre Verfechter, sondern durch ihre Brauchbarkeit für die Aufhellung

Digitized by Google

des Problems erhalten. In der nüchternen sachlichen Klarheit, die auf dem Fundament eines ausgebreiteten Wissens und einer unbefangenen Gesamtanschauung der damaligen Geisteskultur ruht und sich in Sätzen von äußerster Konsentriertheit ausprägt, liegt ein Hauptreiz des Büchleins. So ist auf engstem Raum ein übersichtliches Bild nicht nur der frühchristlichen Kunst, sondern auch der Forschung über sie zusammengedrängt. Von dem Reichtum des Inhalts läßt sich kaum in wenigen Worten eine Andeutung geben. Nur auf die neuartige Epocheneinteilung soll hingewiesen werden: die 1. Epoche rechnet er bis Hadrian, die 2. bis Valerian, die 3. von Gallien bis Konstantin, die 4. von Konstantin bis Theodosius; weiter hinaus sind die Wege durch Ausblicke angedeutet. Mit alledem ist nicht gesagt, daß man mit dem Verfasser durchaus übereins gehen müßte. Zum Beispiel vermag ich die Ausdehnung des Begriffes „Hellenismus" auf die gesamte Kunst der Kaiserzeit nicht zu teilen, glaube vielmehr, daß die Entwicklung in dieser Zeit so stark und eigenartig ist, daß für den Westen der Begriff des Romanismus Platz greifen muß, daß aber selbst im Osten der von anderer Seite für die Gesamtepoche geschaffene Begriff der Arabismus nur für das eigentlich hellenistische Kolonialgebiet: Ägypten, Syrien und deren Hinterländer eine mit der Zeit wachsende Geltung hat, während allein in Byzanz und seinen Kernländern, insbesondere im vorderen Kleinasien der Hellenismus durch Arabismus und Romanismus beeinflußt, aber nicht wesensverwandelt weiterlebt (Byzantinismus). Aber das sind Dinge, deren Begründung die Zukunft erst bringen muß. Über das, was wir heute als festen Besitz unserer Wissenschaft ansehen dürfen und über die ansehnliche Mehrung, die dieser Besitz seit dem Erscheinen der „Christlichen Antike" und durch ihre Wirkung erfahren hat, gibt das Büchlein den zuverlässigsten Aufschluß.

Edmund Weigand.

WILHELM R. VALENTINER: „Zeiten der Kunst und der Religion". (G. Grote, Berlin.)

Die Kunstwissenschaft wird aus den Essays, deren sechs der Verfasser hier vereinigt hat, kaum neue Tatsächlichkeiten entnehmen können, und auch in der schriftstellerischen Anlage oder Methode bieten sie nichts, was in Erstaunen versetzen könnte. Aber mag sich der Autor auch dem Plan wie der Einzeldarstellung nach auf bekannten Pfaden bewegen, so darf man ihm doch testieren, daß jeder dieser Aufsätze von einer gewissen Vollkommenheit und harmonischen Steigkeit ist, die sich stets über das Philologische erhebt, aber andrerseits zurückhaltend und beherrscht ist, und gerade zu einer Zeit befriedigen muß, die wie die unsere halb noch im Wissenskrampf befangen ist, halb einem oft krampfhaften Herausspringen aus der Gewißheit in Theoriebildung zuneigt. Valentiner rückt in einigen Kapiteln der Weltgeschichte die Ganzheit ihres Ablaufs vor Augen. Amenophis IV., Phidias, Wolfram von Eschenbach, Michelangelo, Tizian und Ruysdael verkörpern sechs entscheidende Stationen geistesgeschichtlicher Entwicklung, und so weit einige Namen überhaupt den Schritt der Jahrtausende anzudeuten vermögen, mag es den hier ohne viel Prätention in dieser Hinsicht ausgewählten gelingen. Trotzdem ermangeln die Kapitel etwas der Beziehung zueinander und lenken das Interesse mehr auf ihre Einzeldarstellung, die sich nicht immer, vor allem im Abschnitt über Michelangelo, ihrem Gegenstand gewachsen zeigt, die keinen neuartigen oder gar genialen Griff aufweist, aber doch den Kontur der jeweils skizzierten Persönlichkeit repräsentativ auf dem politisch-geschichtlichen und weltanschauungsgeschichtlichen Hintergrunde festhält. Wir werden die schöpferische Leistung des Autors gering um so höher seine Fähigkeit bewerten müssen, in ruhig fließendem Vortrage von verschiedensten Forschern Beigebrachtes gesammelt und zur Einheit ausgereift lebendig werden zu lassen. Dabei wird man den historischen Hintergrund am gelungensten, die religiöse Situation mitunter etwas dürftig behandelt finden; dann aber wieder über einige Sätze zur rein künstlerischen Erscheinung freudig überrascht sein, die in schlichter Weise dem Gehalt und der spezifischen Schönheit der Form gerecht werden, den Stimmungswert fein und gelassen umschreiben. Über Einzelheiten des Urteils und der Künstlerpsychologie hier in eine Erörterung einzutreten, verbietet der Raummangel; sie sind auch von untergeordneter Bedeutung. Im ganzen ist Valentiners Buch von der Art, die heute noch immer selten ist, und durchaus ein Gewinn für den Leser, der ein tieferes, aber sachliches, ein innigeres, aber nicht ausschwärmendes Verhältnis zu den großen Symbolen geistiger Epochen gewinnen will, ein kultiviertes Lesebuch für den im besten Sinne des Wortes bildungsbedürftigen Nichtfachmann.

Willi Wolfradt.

Digitized by Google

WILHELM HAUSENSTEIN, Vom Geist des Barock. Mit 73 Tafeln. München 1920. R. Piper & Co. Geb. M. 18.—.

Ein geistvolles und ein erfreuliches Buch im ganzen, erfrischend, weil es seine Perspektive: aus unserer heutigen Anschauung heraus, nicht verleugnet und doch dem ungeheuren Elementarereignis der Kunst, das wir unter dem Sammelnamen Barock begreifen, als solchem gerecht wird aus eigenen Gesichtswinkeln. Man konnte natürlich von vornherein von Hausenstein nichts anderes erwarten als eine flackernde und essayistische Streife durch die unermeßlichen Gefilde dieses Kunstlandes, keine kunsthistorische Entwicklung oder ästhetische Analysis. Davon ist er weit entfernt; und seit Wölfflins Barockbuch haben wir uns auch an einen ganz anderen Zuschnitt der Kunstbetrachtung gewöhnt. Es ist immerhin beträchtlich, was Hausenstein an innerer Einfühlung in den Geist des 17. Jahrhunderts aufbringt; psychologisch, versteht sich: das ist heute unsere Stärke und, weil Hausenstein in ungewöhnlichem Maße, auch quantitativ, repräsentativ ist für unser Verhältnis zur Kunst und seinen schriftlichen Ausdruck, vor allem auch die Stärke dieses ausgezeichneten Schriftstellers, den nicht nur das Sprühend-Dialektische und das essayistische Tanzen über die weitesten Beziehungen in Parallele zu Meier-Graefe stellt.

So teilt sich dieses anregende und sehr gegenwartsnahe Buch in 20 Kapitel ein, deren jedes eine besondere Seite des schillernden Phänomens, seine unglaublichen Widersprüche und Spannungen psychologisch beleuchtet. Wobei die Werke und Künstler nur paradigmatisch, als Beweisstücke des Neutrums und Lehrsatzes „Barock" auftreten. (Hausenstein sagt konstant „das Barock", andern und auch mir scheint das männliche Geschlecht maßgeblicher: man sollte einmal diktatorisch diesen Zwist entscheiden; aber wer hat dazu Autorität?) Wie fruchtbringend, wie tief solche Betrachtungsweise ist, können einige der glänzendsten unter diesen ganz geschlossenen Essays schon mit ihren Überschriften andeuten: Das Organische, Mimica, Naturalismus, Gesellschaft, Vom doppelten Sinn (das Skeptisch-Zweideutige, Gespannte in den künstlerischen Mitteln), Superlativ, Barock und wir: es ist stets dieselbe Erscheinung, aber in anderen Facetten gespiegelt und deshalb erschreckend anders und von einer fast unmeßbaren Fülle des Ausdrucks und geformten Lebens. Man müßte abermals ein Buch schreiben, wenn man anfangen wollte, über Hausensteins Behandlung des Stoffes zu berichten; so gedrängt ist sie von Gedanken und Geist. Es gibt daher auch keine gerade Linie, kein Abwickeln, kein eigentliches schriftstellerisches Drama in dem Buch: alles ist auf gleiche Plattform gestellt, es überschüttet uns mit glitzernden Feuerwerken psychologischer Spiele. Und der bleibende Eindruck? „Barock": das Unfaßbare, ewig Bewegte, Organisch-Gestaltlose dieses Stils strömt auch aus dem Charakter des Werkes. Vielleicht der erste gelungene Versuch, das Ganze des Barock in eine weitgespannte Parabel zu fassen; ihn nicht als bloße Form zu analysieren, sondern seelisch zu begreifen und die Form aus dem Geist der Epoche zu entwickeln.

Der Pipersche Verlag hat das Buch mit einer Anzahl trefflich illustrierender Abbildungen versehen und auch sonst sehr anständig und lesbar ausgestattet. Paul F. Schmidt.

TAGEBUCH des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose. F. Bruckmann A.-G., München 1919.

Dieses vergessene Stück Literatur ist eines der interessantesten Dokumente aus der Barockzeit. Herr von Chantelou, Poussins Mäzen, wird Bernini während seines Pariser Aufenthaltes im Jahre 1665 von Ludwig XIV. als Attaché und Dolmetscher beigeordnet. Als solcher ist er täglich um den Künstler, beobachtet ihn bei der Arbeit, nimmt an den Sitzungen der Baukommission teil, so gut wie an jenen, die der König dem Bildhauer für seine Büste gewährt, zeigt dem Italiener, den er restlos bewundert, alles was ihm in Paris sehenswert erscheint, hilft ihm die vielen fürstlichen Besucher und Besucherinnen empfangen. Alle diese Geschehnisse hat er mit der nieversagenden Treue des Chronisten in seinem Tagebuch festgehalten.

Bei dem ungeheuren Selbstbewußtsein, das Franzosen so gut wie Italienern eignet, kommt es, trotz Chantelous vermittelnder Art, zu mancherlei scharfen Zusammenstößen. Für Bernini ist es ein unerschütterliches Axiom, daß Rom, wo die Kunst am besten „gedeiht", die hohe Schule für den Künstler ist, er hält es für einen Fehler, die jungen Leute zuerst vor die Natur zu führen, die „fast immer matt und kleinlich" ist, die Antike allein vermittelt „die Idee des Schönen", die ihnen Richtschnur fürs ganze Leben bleiben kann. Wir belauschen Urteile über Michelangelo, der sich

Digitized by Google

„so eng wie ein Chirurg" an die Anatomie gehalten habe, über Leonardo, der als „spekulativer Kopf" abgetan wird, über Tizian, Correggio, Veronese, Annibale Carracci, Poussin, die Antike, über Architektur, Bildniskunst, über wirtschaftliche Fragen, Theater und Politik und nehmen teil an Ateliergesprächen voll sinnlicher Erfahrungen, von denen im Gegensatz zu den Regeln der Kunst, die auf Akademien gelehrt werden, so selten die Rede ist. Wen Berninis Arbeitsweise und Charakter interessieren, diese merkwürdige Mischung von Selbstbewußtsein und Religiosität, wird trotz Baldinucci von Chantelou mehr und Wertvolleres erfahren.

Von Berninis kühnen Plänen, die seine Berufung nach Paris bewirkt haben, hat sich nur wenig verwirklicht. Ludwigs XIV. Marmorbüste ist entstanden, aber die Baupläne für den Louvre wurden nicht ausgeführt, ja das Scheitern dieses großzügigen Unternehmens bedeutet nichts anderes als den Todeskampf zwischen Individualität und höfischer Gebundenheit. In dem festgefügten französischen Pyramidenstaat ist für das Gottesgnadentum des Künstlers kein Platz mehr.

Im Tuilerienbrand von 1871 sind Berninis Originalpläne untergegangen, übrig geblieben sind allein fünf Stiche von Jean Marot und Chantelous Aufzeichnungen. Das Tagebuch, das lange verschollen war, wurde in der Gazette des Beaux-Arts (1875 bis 1884) abgedruckt, Roses vorzügliche Bearbeitung bringt es zum erstenmal in Buchform und in deutscher Sprache. Rosa Schapire.

DIE ARCHITEKTUR des Graltempels im jüngeren Titurel. Von Bianca Röthlisberger. Heft 18, Jahrgang 1917 von „Sprache und Dichtung". Verlag von A. Francke, Bern.

Bereits im vorigen Jahrhundert haben Boisserée, Droysen, Zarncke, Otte das auf den Namen des jüngeren Titurel getaufte und Albrecht v. Scharffenberg zugewiesene mittelhochdeutsche Gedicht hinsichtlich des darin besungenen sagenhaften Graltempels einer Analyse unterzogen. Das Gedicht ist wohl die längste und kühnste architektonische Schilderung, die aus dem Mittelalter überliefert ist. Der Tempel des heiligen Gral erhebt sich auf der Plattform eines Hügels von Onyx in der Grundform einer Rotunde mit 3 Eingängen, einem Hauptchor und einem Kranz von 72 Chören oder Kapellen. Im Mittelpunkt des Tempels ist in einer kleinen Sakristei in Gestalt eines Tempels der Gral aufbewahrt. Eherne Säulen tragen die Gewölbe der Tempelhalle. Während Boisserée annahm, daß von dem gesamten Rundtempel nur die in Kreuzform gestalteten Mittelschiffe hochgeführt gedacht sind, nimmt die Verfasserin und zwar m. E. mit größerer Wahrscheinlichkeit an, daß hinter dem Kapellenkranz der Bau in einer einzigen ungeteilten Fläche emporwächst, in deren oberen Teil die Fenster eingelassen sind. Diese ernste Masse wird durch 36 Chortürmchen belebt. Vom Lichtgaden zu dem über der Führung sich erhebenden Mittelturm nimmt die Verfasserin ein schräges Pultdach an, dessen goldene Fläche weit ins Land hinaus leuchtet. Die Türme haben 6 Stockwerke und werden durch ein goldenes Helmdach mit Nielloverzierung bekrönt. Große Turmknöpfe aus Rubinen tragen Kreuze aus Kristall. Auf jedes Kreuz ist ein goldener Adler gelötet, der von der Ferne gesehen frei schwebend über den Türmen verharrt. Am Hauptturm bildet ein großer Karfunkel den Turmknopf und trägt Kreuz und Adler. In dunkler Nacht weist das Leuchten des Karfunkels verirrten Templern den Weg. Reicher Goldschmuck und viele tausend, in allen Farben strahlende Steine überziehen den Turm. Der Tempel besitzt zwei höchst kostbare Glocken, für deren Klöppel Gold dient. Die Glocken selber sind aus arzibiere geformt.

Die drei Portale liegen im Norden, Süden und Westen des Tempels und sind dem Glauben, der Liebe und der Hoffnung geweiht. Im Gegensatz zu Droysen, der das in dem mhd. Gedicht besungene „Jüngste Gericht" ins Bogenfeld des Westportals verweist, verlegt die Verfasserin diese Anlage ins Innere der Kirche und bringt sie in Verbindung mit der Gestaltung der Orgel. Phantastisch beschreibt der Dichter den Fußboden des Tempels, auf welchem durch rotierende Bewegung plastisch geformter Fische und Meerwunder der Eindruck sich bewegender Meertiere hervorgerufen wurde. Röthlisberger denkt sich diesen Fußboden in der Form eines durch einen Hohlraum geteilten Doppelfußbodens, dessen unterer Teil durch in den Hohlraum eintretende Luft zur Bewegung gebracht wird, wodurch von oben gesehen bei den daran befindlichen plastischen Meertieren die Illusion der Bewegung hervorgerufen wird. Ein wundersames Uhrwerk läßt Sonne und Mond im Tempel ihre Bahnen ziehen. Das Allerheiligste aber ist der kleine Tempel in der Mitte der Halle, in dem der Gral aufbewahrt ist. Wenn die Verfasserin aber meint, es sei eine geschraubte Ausdrucksweise des Dichters, die den ganzen Raum einem kleinen Gegenstand vollständig unterordnet und nicht umgekehrt den Gegenstand dem Raum, so können wir ihr hierin nicht

Digitized by Google

folgen. Darin liegt doch gerade der tiefe Gedanke, daß das kleine aber wunderwirkende Gralgefäß den Mittelpunkt des Riesentempels bildet und so die symbolische Bedeutung seiner Wunderkraft in ähnlicher Weise zum Ausdruck kommt, wie die hohe Halle des mittelalterlichen Doms die kleine, äußerlich unbedeutende Hostie als Symbol des Leibes Christi birgt. P. Wolf.

ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER. Herausgegeben von Ulrich Thieme. Dreizehnter Band: Gaab—Gibus. Leipzig, E. A. Seemann. Lex.-8°. 1920.

Nach vierjähriger Pause ist endlich der Band mit der verhängnisvollen laufenden Nummer erschienen. Das äußere Gewand ist leider ein anderes geworden, glücklicherweise jedoch kein weniger vornehmes. Diese vier Jahre, die schwersten, die Deutschland je durchgemacht hat, sind, wie es zum Glück erscheint, auch wohl als die vier schwersten im Leben des Lexikons zu bezeichnen. Auf eine namhafte Spanne Zeit ist der Fortgang des Unternehmens nun in der alten, vorkrieglichen Weise durch das Eingreifen verschiedener Freunde gesichert. Es steht zu hoffen, daß es sich dann, nach Ablauf dieser Jahre, infolge des allgemeinen Eintritts wieder gebesserter Verhältnisse, auf dem gewöhnlichen buchhändlerischen Wege von selbst tragen wird. Auch dieser Band beweist, wie sein Vorgänger, daß wir auf die Mitarbeiter im Ausland nicht angewiesen sind. Der Leitung ist zu trauen, daß sie uns Übelgesinnten nicht nachlaufen wird. Sie spricht sich nicht über den Punkt aus; erfreulich wäre es aber, wenn sie sich entschlösse, das Lexikon so gut wie ganz auf deutsche Füße zu stellen. Damit geben wir uns das Selbstbewußtsein wieder; und nur mit diesem Stolz wirken wir auf das Ausland, das auch in der Wissenschaft so allmählich vergessen hat, was es uns alles verdankt. Es gibt einige wenige Erscheinungen, die nur der Stammverwandte völlig begreifen kann: z. B. die großen englischen Karikaturisten, oder Blake, oder William Holman Hunt. Da selbst bei Lexikonartikeln der Biograph immer ein Enthusiast sein sollte, und der Enthusiasmus nur aus dem ureigensten Verständnis geboren wird, so möchte für solche Ausnahmen womöglich die Kraft eines Volksgenossen oder eines Verfassers, der den betreffenden Volksgeist zum mindesten von Grund aus kennt, gewonnen werden. Für alles andere, für alles, was vom Söller der reinen Kunstwissenschaft betrachtet werden kann, haben wir die weitaus besten Kräfte im Hause: — und was vor rund hundert Jahren ein einzelner Mann, unser großes Vorbild Nagler fertig gebracht hat, müßte doch die gesamte deutsche Fachwelt heute spielend bezwingen.

Dafür, daß an den deutschen Universitäten italienische Kunstgeschichte als Hauptsache gepflegt wird, gibt auch dieser Band ein Zeugnis ab. Solche Leistungen wie die Titel Gaggini, Galli, Garofalo, Gatti, Gentile, Gentileschi, Ghezzi, Ghiberti, Ghirlandajo sind gewiß anderwärts nicht erreicht worden. Aber auch die anderen Ausländer sind hervorragend behandelt worden: so z. B. die Familie Gautier-D'Agoty von L. Burchard, der, da ihm weitere Quellen zur Verfügung standen, meine umfangreichen Untersuchungen über diese Farbstecherfamilie nicht nur ergänzen, sondern in einigem auch berichtigen konnte. Mit geheimer Schadenfreude erblicke ich Claude Gellée hier an seiner richtigen Stelle eingeordnet — wofür ich so beweglich plädiert habe —, und nicht, wie es nach dem sonst im Lexikon obwaltenden Grundsatz hätte geschehen müssen, nach seinen Spitznamen unter Lorrain (französischer) oder Claude (englischer Gebrauch). Mit jedem Band kommt das Werk dem Ideal näher, demzufolge die berühmten Künstler im Verhältnis zu den zahllosen unberühmten zurückgedrängt werden. Solche Titel wie Gavarni (er hieß Chevallier und nicht Chevalier, wie zwar schon einmal aus dem Text, S. 296, 2. Spalte, Zeile 1 hervorgeht, aber nicht richtig zu Anfang des Titels angegeben wird), und Géricault z. B. hätten noch vor acht Jahren den dreifachen Umfang gehabt von dem, womit sie im 13. Band ganz richtig auskommen. Um so mehr möchte ich einen kleinen Einwand nicht unterdrücken. Wenn die Schriftleitung sich überzeugen läßt, kann sie ihm ja, zu Nutz und Frommen des Lexikons, der Mitarbeiterschaft zur Beachtung übermitteln. Vielleicht die Hauptleitung des Lexikons besteht in den bibliographischen Angaben am Schluß jedes Titels. Es sollte m. E. mit äußerster Strenge darauf gesehen werden, daß hier aber nur solche Hinweise geboten werden, die den Benutzer, der sich der Mühe unterzieht, sie aufzuschlagen, wirklich etwas bieten. Das ist aber namentlich bei den neueren Künstlern durchaus nicht der Fall. Man wird noch allzuoft auf Stellen im „Studio" und anderen Zeitschriften verwiesen, wo der Künstler einfach mit Namen, ohne jedwedes Beiwort, angeführt wird. Ich halte es auch nur ganz ausnahmsweise, bei einem modernen Künstler ge-

Digitized by Google

nügend, wenn der Hinweis nur auf eine einzige Abbildung erfolgt: völlig zu unterlassen wären Hinweise auf Ausstellungskataloge, die womöglich nur den Titel eines einzigen Bildes bringen. Auf solche Werke wie Mireur hinzuweisen ist zwecklose Zeitverschwendung, und ist als lediglicher Füllsel unter der Würde dieses Unternehmens. Auf so etwas weiß jeder Benutzer in den entsprechenden Fällen auch ohne das Lexikon zurückzukommen. Wenn ich z. B. aus dem Titel erfahren habe, daß Johann Schmidt Rokoko-Genrebilder gemalt hat, und in welcher Weise er das getan, so ärgert es mich nur an, sagen wir fünf in der Bibliographie erwähnten Stellen nichts weiter zu finden, als daß ein Bild 1888 im Münchener Glaspalast ausgestellt war, ein anderes „Am Herd", ein drittes „Verliebt", ein viertes „Im Frühling" getauft wurde, und daß das fünfte von einem beliebigen Berichterstatter an der verwiesenen Stelle für schön erklärt worden ist. Namentlich bei neueren Künstlern dürfte in der Bibliographie lediglich auf monographische Artikel verwiesen werden und auf solche Stellen, wo man etwas wirklich Wissenswertes findet, das aus Raummangel im Lexikontitel nicht hat genügend verarbeitet werden können.

Prof. Dr. Hans W. Singer-Dresden-Wachwitz.

A. GRONER, Die Geheimnisse des Isenheimer Altares in Colmar. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heitz, Straßburg 1920. 42 S.

Der Verfasser unterlag der Zwangsvorstellung, etwas Neues entdecken zu müssen. So entstanden die merkwürdigen Ergebnisse: Magdalena verkörpert auf der Isenheimer Kreuzigung die Ecclesia, Johannes d. T. die Synagoge, der allegorische Charakter der Magdalena wird lediglich begründet durch die kleinere Proportion dieser Gestalt. Bei Johannes, wo dieses Argument wegfällt, wird auf das Wort: „Er muß wachsen, ich aber muß abnehmen" hingewiesen. Das zweite Hauptbild des Altares, für das schwer ein Titel zu finden ist, muß sich die Bezeichnung — Pfingstbild gefallen lassen. Der Verfasser glaubt, parallel dem auf das Jesuskind fallenden Lichtstrahl ginge von Gottvater ein zweiter Strahl hinter dem Tempelvorhang spazieren; „er kommt wieder zum Vorschein im Hintergrund des Tempels, von wo der heil. Geist kam (?), gefolgt von den Scharen der jubilierenden und musizierenden Engel". Mit Hilfe dieses leider schwer verfolgbaren Strahles konstruiert der Verfasser ein Dreieinigkeitsdreieck und kombiniert sein Pfingstbild energisch weiter: „Konnte die Muttergottes auch fehlen, so hätte eine Darstellung mit elf Aposteln noch immer das Ebenmaß der Gemälde gestört. Daher verfiel der Künstler auf eine geistreiche Neuerung; er ließ den heil. Geist einfach auf die junge Kirche herabkommen. Sie trägt auf dem Haupte eine ganz wunderbare Krone, einen Kranz von elf Feuerzungen, welche der Zahl der Apostel entsprechen. Diese Feuerkrone setzt die Jungfrau in Verzückung." Abgesehen davon, daß die Krone nur zehn Zinken hat, dürfte die angeführte Stelle auch sonst genugsam beweisen, daß diese Studie mehr ein Ergebnis der Phantasie als der Forschung geworden ist. M. Escherich.

ROSY KAHN, Die Graphik des Lucas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgeschichte der holländischen Kunst im 16. Jahrhundert. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel).

Wenn auch die Verfasserin weiß, daß „bei der Scheidung von Perioden in den Werken eines Künstlers die Grenzen immer etwas Willkürliches behalten", so hat sie mit gutem Erfolg in dieser Promotionsschrift die Entwicklungsphasen des Lucas van Leyden aufgezeigt und das Charakteristische seiner wechselnden Kunstauffassung hervorzuheben verstanden. Mit großer Gründlichkeit schreitet sie von Etappe zu Etappe. Sie weist mit Evidenz die Abhängigkeit des Lucas von Engebrechtsz in bezug auf die Übergröße und Überschlankheit der Figuren mit schmalen Gliedern und straff gespannten Muskeln nach. Auf den Einfluß des Geertgen tot Sint Jans führt sie die intimen, spezifisch niederländischen Ansichten des weiten, flachen Geländes, das Atmosphärische der Landschaft und einzelne Gewandmotive zurück. Ergiebiger sind die Untersuchungen über die Verbindungen zwischen Lucas, den niederländischen Kupferstechern des 15. Jahrhunderts und den holländischen Holzschnittzeichnern. Hingegen ergeben die Kapitel „Lucas und Dürer" und „Dürersche Kupferstiche und Holzschnitte" fruchtbarste Resultate für die Kunstwissenschaft.

Auch die formalästhetischen Analysen beweisen eine große Einfühlungsfähigkeit in die vorliegende Materie, wenn auch manche Bildbeschreibung Prägnanz des sprachlichen Ausdrucks noch vermissen läßt.

Jedenfalle zeigt diese Arbeit große Kenntnisse der weitverzweigten Zusammenhänge der graphischen Künste jener Zeit.

Digitized by Google

Es ist anzuerkennen, daß weniger bekannte Holzschnitte und Kupferstiche in Abbildungen beigegeben wurden, die das Studium des Buches erleichtern. Sascha Schwabacher.

AUGUST STOER, Deutsche Fayencen und deutsches Steingut. Mit 265 Abbildungen (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 20). Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W. 62.

Der Verf., der am 3. Juni 1920 einem schweren Leiden erlegen ist, hat das Erscheinen dieses Buches nicht mehr erlebt. Daß er einer der besten Kenner seines Spezialgebietes war und vieles von dem, was in diesem Buch zum ersten Male systematisch zusammengestellt und in einen großen Rahmen eingespannt ist, erstmalig im „Cicerone" als Ergebnis seiner Forschungen mitgeteilt hat, ist den Lesern dieser Zeitschrift bekannt. Stoehr gehörte seinem ganzen Wesen nach zu jenen stillen, aber unsagbar fruchtbaren Forschern, die innere Neigung zum Beruf getrieben. Er war der eigentliche Schöpfer des fränkischen Luitpoldmuseums in Würzburg, das als eine der besten deutschen Provinzialsammlungen nach Aufbau und Inhalt die eigentliche Schöpfung dieses Mannes ist, dem Bescheidenheit bei Lebzeiten verwehrte, ausgreifend in die Breite zu wirken, der aber auf seinem engeren heimatlichen Gebiet ein vorbildlicher Organisator gewesen ist. So darf man einem gütigen Schicksal danken, daß er wenigstens dies Vermächtnis auf dem speziellen Gebiet seiner Forschungen und Neigungen als Sammler noch der Nachwelt hinterlassen konnte. Das Buch selbst wird in der Tat einem seit langem vorhandenen Bedürfnis nach einem zuverlässigen Führer durch das fast unerschöpfliche Gebiet der deutschen Fayencen und des deutschen Steinguts erstmalig gerecht. Andere Forscher werden mit der Zeit vielleicht noch weiter vorstoßen, denn der Prozeß der Funde und Entdeckungen ist immer noch im Fluß. Aber die Art, wie Stoehr sein Material gesammelt, disponiert und ausgewertet hat, bleibt trotzdem vorbildlich und das Handbuch als solches wird deshalb immer seine überragende Bedeutung für die Wissenschaft behalten. Außer den deutschen Manufakturen, die nach der geographischen Lage in eine süddeutsche, eine mitteldeutsche und eine norddeutsche Gruppe aufgeteilt sind, werden die Schweiz mit der Fayencefabrik zu Zürich, und Deutsch-Österreich (Salzburg und Gmunden) in besonderen Kapiteln des letzten Teiles wenigstens in großen Zügen behandelt. Ein Schlußkapitel, das sich speziell an den Sammler wendet, faßt die praktischen Erfahrungen des Fachmannes zusammen und handelt vom Ausbessern und von „billigen" Fayencen, d. h. jener bösen, zusammengeleimten Trödlerware, deren Wert dem der Falsifikate in nichts nachsteht. Was aber auf diesen nahezu sechshundert Seiten an Wissen und Ergebnissen im einzelnen ausgebreitet wird, das zu ermessen, lehrt erst die praktische Handhabe dieses Buches. Auch die zahlreichen Hinweise auf die literarischen Quellen sind dankbar zu begrüßen. Dagegen wird man das Fehlen von Markentafeln als das einzige schmerzliche Manko dieses Werkes ansprechen, das sonst der wichtigste Eckpfeiler an einem Gebäude ist, das dank der unermüdlichen Forschung aller Beteiligten heute schon bis zum Dachgesims gediehen sein dürfte. Georg Biermann.

R. PAGENSTECHER, Nekropolis. Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien. Veröffentl. im Auftrage von Ernst v. Sieglin. Leipzig, Giesecke & Devrient 1919. 4°, X, 216, broschiert M. 45.—.

Alexandria bietet ein besonders sprechendes Beispiel für die Pendelbewegung der kunstgeschichtlichen Forschung, das Hin und Her zwischen Unterschätzung und Überschätzung, bis mit der wiederkehrenden Ruhe allmählich die rechte Mittellinie gefunden wird. Lange Zeit fast unerwähnt, blieb es auch nach der Entdeckung der hellenistischen Kunst in Pergamon noch im Schatten, bis dann durch ein fast instinktiv wirkendes Gesetz der Reaktion auch die alte Rivalin von Pergamon ihre Wiedererstehung in der Forschung feierte — Ende der achtziger Jahre — und in Theodor Schreiber ihren beredtesten Verteidiger fand. In frischer Entdeckerfreude sonderte Schreiber aus dem Kunstgut, das bis dahin meist für römisch gegolten hatte, bestimmte Gruppen für die alexandrinische Kunst aus und übereignete ihr allmählich soviel, daß die römische Kunst zuletzt mehr ein Anhängsel der alexandrinischen schien, neben deren Einfluß der griechische oder kleinasiatische nur unbeträchtlich sein konnte. Der Nimbus Alexandriens wuchs noch durch die Arbeiten seiner Nachfolger und als die Bewegung auf die christliche Archäologie übergriff und hier zeitweise fast den Charakter des Panalexandrinismus gewann. Allein schon die von anderen erkannte Notwen-

Digitized by Google

digkeit auch Syrien und Antiochia eine Einflußsphäre auf die römische Kunst zu sichern, begann da Abbruch zu tun. Dazu brachten die unter Schreibers Leitung von der Sieglin-Expedition unternommenen Ausgrabungen eine große Ernüchterung. Zwar Schreiber selbst war zu sehr mit seinen Anschauungen verwachsen, als daß er noch tiefergehende Korrekturen hätte vornehmen können, aber sein Nachfolger in der Bearbeitung der Ergebnisse der Sieglin-Expedition, R. Pagenstecher, zieht sachlich und leidenschaftslos die Folgerungen, die sich aus ihrer unvoreingenommenen Betrachtung in Zusammenhalt mit den Ergebnissen aller bisher erfolgten Grabungen aufdrängen. Zunächst geschieht das für das Teilgebiet der Bestattungsanlagen, aber aus der antiken Anschauung heraus, daß die Ruhestätte des Toten, seine ewige Wohnung, so weit als möglich das Abbild der Wohnung des Lebenden darstellen soll, fällt vielseitig klärendes Licht auf wichtigste Fragen der hellenistischen und römischen Kunstgeschichte.

P. betrachtet zunächst die Form der Grabdenkmäler und findet, daß die helladischen Formen weitaus überwiegen; wenig belangreich ist der Beitrag Kleinasiens und Syrophöniziens, während sich der Einfluß des einheimischen Ägypten in der Verwendung des Zinkenaltars, des Obelisken, der Pyramide und des ägyptisierenden Naiskos äußert. Die Pyramide ist durchaus nicht häufig, im Westen tritt sie ebenso wie der Obelisk erst seit der frühen Kaiserzeit auf, woraus P. schließt, daß erst die römische Provinz Ägypten stärker auf den Westen wirkt — direkt wenigstens, denn der indirekte Einfluß, vermittelt durch Phönizien, dauert schon lange, beschränkt sich aber auf das phönizisch-punische Gebiet und hat hier ein stärker ägyptisierendes Gepräge als im ägyptischen Hellenismus selbst. Auf dem Gebiete der Keramik, also der kunstgewerblichen Industrie bietet sich ein etwas anderes Bild: Zunächst überwiegt — wie in der Plastik — der attische Einfluß, dann macht sich Unteritalien stark geltend und erst nachdem die Industrie der Großstadt erstarkt ist, übt sie ihre Rückwirkung auf Unteritalien aus.

Die eigenartigste und häufigste Gruppe der Denkmäler bilden die bemalten Grabstelen, die größtenteils als Grabverschlüsse dienen und eher für unterirdische Verwendung als für freie Aufstellung berechnet scheinen, weil die Farben unter der ägyptischen Sonne bald ausbleichen müssen. Sie sind aber keine alexandrinische Besonderheit, sondern die Bemalung tritt überall auf, wo schlechtes, löcheriges Steinmaterial eine Veredelung durch Stuck und Malerei erforderlich macht. Ein guter Teil dieser Stelen ist für Söldner oder deren Angehörige geschaffen und es könnte wohl sein, wie P. vermutet, daß der Typus der Grabespose des Soldaten in Alexandria geschaffen worden ist. Wichtiger ist eine Beobachtung, die er im gleichen Zusammenhang macht, daß nämlich die Figuren auf pompejanischen Wandgemälden mit den auffallend hageren und schlanken Proportionen, die Rodenwaldt früher einmal für typisch römisch ansah — er hat diese Ansicht inzwischen aufgegeben — wahrscheinlich auf Alexandria zurückgeführt werden müssen. Daraus würden sich wichtige Konsequenzen ergeben. Die Stelen, die zwischen 332 und 200 zu datieren sind und eher eine absteigende Entwicklung verraten, zeigen einen auffallend hohen leeren Sockelstreifen, offenbar deshalb, damit bei einer hohen Aufstellung die auf der vertieften Naiskosrückwand angebrachten Figuren nicht zum Teil verdeckt werden. Perspektivische Vertiefung des Raumes findet sich nur bei der Helixstele, über die P. schon in den Alexandrinischen Studien, Heidelberger Sitzungsbb. 1917, gehandelt hat: sie spiegelt wohl den Einfluß des alexandrinischen Malers Antiphilos wieder, der nach antiker Überlieferung die Darstellung des Innenraumes mit Erfolg versucht hat. Eine andere Form des Grabverschlusses bildet die Scheintür, welche möglicherweise von Makedonien (oder Kleinasien) aus eingebürgert wurde. Daß das vorkommende Schuppenmuster in den zwei oberen Türfeldern durchbrochene Gitterung wiedergeben soll, steht für mich außer Zweifel; denn die aufeinander gesetzten Halbbogen finden sich als Motiv z. B. für durchbrochene Steinschranken von der Kaiserzeit bis tief in die byzantinische Zeit.

Der zweite und unter manchen Gesichtspunkten noch wichtigere Teil der Untersuchungen befaßt sich mit den hellenischen und römischen Grabanlagen Alexandriens, die Wandmalereien aufweisen: er will die relative und absolute Chronologie der Grabanlagen und ihrer Dekoration aufstellen und daraus die Folgerungen ziehen für die Bemalung der Häuser der Lebenden in den entsprechenden Zeiträumen. Da sind nun zwei wichtige Grundtypen zu unterscheiden: das *οἶκος*- oder Kammer-Grab, das aus Makedonien nach Ägypten kommt und stets ausgemalt ist, und das Peristyl-Grab, das dem Typus des ägyptisch-orientalischen Privathauses folgen soll und nie ausgemalt ist; beide treten von Anfang an in Alexandria auf. Das aristokratische makedonische Kammergrab beschränkt sich auf die ersten Jahrzehnte, nachher geht es unter oder wird bis zur Unkenntlichkeit

Digitized by Google

entstellt. Das Muster für das Peristyl-Grab bildet die Katakombe von Mex. Ihre Behandlung führt zu einer Untersuchung über das alexandrinische Wohnhaus jener Zeit. Seine Bestandteile sind: εἴσοδος, παράδρομίς, Querhalle, αἴθριον, οἶκος und Nebenräume. Wenn P. dabei eine Identifizierung von αἴθριον und atrium durchaus ablehnt, so hat er wohl recht für die ältere Zeit; eine solche Gleichsetzung ist aber spätestens im Laufe des II. Jahrhunderts n. Chr. erfolgt und ἄτριον ist damals sogar als Lehnwort in den griechischen Osten gekommen und vertritt ἄἴθριον; denn nicht anders ist es zu deuten, wenn eine Inschrift von Lagina (Bull. corr. héll. XI, 165) τὸ ἄτριον τοῦ ἄνω γυμνασίου nennt. Das Grab von Schatby stellt eine offenbare Mischung aus den beiden Grundtypen dar; in seinen ältesten Teilen auf die Zeit um 320 zurückgehend, erfährt es um 280 und 250 Erweiterungen. Es reihen sich zeitlich an die Gräber von Sidi Gaber und Suk el Wardian, dann die verschiedenen Stufen der Anfuschibucht. Die Katakombe von Mex, mit die großartigste Anlage, stammt etwa aus dem letzten vorchristlichen Jahrhundert und bildet den Übergang zu den Katakombenanlagen der Kaiserzeit, von denen Kom-esch-schukafa aus dem 1. u. 2. Jahrhundert n. Chr. das meiste Interesse beansprucht.

In seinem IV. Kapitel behandelt P. die alexandrinische Wandmalerei. Für die noch vorhellenistische Zonendekoration bietet Sidi Gaber ein Beispiel. Dann tritt in Suk el Wardian gleichzeitig mit südrussischen Gräbern und dem Dromos von Pydna um 250 der erste Stil in Erscheinung: die Imitation der Quaderwand in Stuck und Malerei, wohl auch hier veranlaßt durch die schlechte Beschaffenheit der Hypogäenwand, tritt wahrscheinlich zuerst in Alexandria auf, wiewohl auch Delos, Priene, Pergamon Beispiele aufweisen können, die bis ins 3. Jahrhundert hinaufreichen. Auf den ersten oder Inkrustationsstil folgen ägyptisierende Malereien, dann figürliche Malereien griechischen Stils. Fragmente von Wandmalereien, die im sogen. Isium gefunden und Abbildung 113—117 zuerst veröffentlicht sind, bilden die einzigen Beweisstücke für das Vorkommen des 2.—4. Stiles, die sich überhaupt im Osten finden. Diese Malereien, die wohl ins II. Jahrhundert n. Chr. gehören, erwecken durchaus nicht den Eindruck der Bodenständigkeit, sondern den Eindruck der Übertragung von außen; deshalb erscheinen die „pompejanischen" Stile hier mit- und nebeneinander in einer späten Zeit, während sie sich im Westen nach angemessenen Zeiträumen ablösen. Daraus ergibt sich für P. der Schluß, daß der 2.—4. Stil nicht in Alexandria und überhaupt nicht im Osten entstanden sind, sondern im Westen in konsequenter Fortbildung aus dem ersten Stil entwickelt wurden. Die einleuchtende Begründung hierfür hat er in den schon erwähnten alexandrinischen Studien ausführlich gegeben. Der Osten erlebt nur eine neue Auflage des ersten Inkrustationsstiles, lehnt dagegen die perspektivische Auflösung der Wand im allgemeinen ab. Die Wandmalereien des Isiums bilden daher einen der zahlreichen Fälle der Rückwirkung römischer Kunst auf den Osten.

Die große Bedeutung des Buches, das eine würdige Widmung des Verf. und Ernst von Sieglins zum 500 jährigen Jubiläum der Universität Rostock darstellt, liegt einerseits darin, daß es die Einflüsse, welche für das Werden der alexandrinischen Kunst von Bedeutung waren, klarer stellt, andererseits ihre Weiterwirkung schärfer umgrenzt und die über Gebühr geschätzte Einwirkung auf die römische Kunst wenigstens zu einem Teile auf das richtige Maß zurückführt. Wer künftig die „pompejanischen" Stile auf Alexandria zurückführen will, wird sich zumindest nach neuen und besseren Gründen umsehen müssen.

Edmund Weigand.

OTTO RYDBECK, Den äldsta kristna Konsten i Skone. Lund och Dalby. Lund 1920 (2. Veröffentlichung des Vereins Alt-Lund). 34 S. 4°. mit 22 Abb.

Dr. Otto Rydbeck, Professor für Vorgeschichte und mittelalterliche Archäologie an der Hochschule zu Lund, hat sich seit langer Zeit um die Erforschung der Schonischen Altertümer besonders verdient gemacht. Es ist eine Freude, zu sehen, wie ein Kreis von trefflichen Forschern, um den Ort der Hochschule Südschwedens geschart, über den in kunstwissenschaftlicher Hinsicht bedeutsamsten Bezirk Skandinaviens Licht zu gewinnen und zu verbreiten geschäftig ist. Von Rybecks Werke über den Lunder Dom haben wir in den Monatsheften 1916 S. 384 gehandelt. In der vorliegenden Schrift beschäftigt er sich mit den dortigen Anfängen der christlichen Kunst und gibt über die Dome zu Lund und Dalby neue Kunde. Das Christentum hat hier im 10 Jahrhundert Ausbreitung gefunden. Adam von Bremen, etwa 1070, konnte mitteilen, daß es hier 300 Kirchen gab. Schonen war um diese Zeit (1060) vom Bistum Rotschild (Seeland), zu dem es zuerst gehört hatte, getrennt worden, und in dem weiten Bezirk walteten

Digitized by Google

zugleich zwei Bischöfe, zu Lund und Dalby. Dalby liegt nur eine Meile von Lund und ging als Bischofssitz sehr schnell wieder ein.

Die Kunde von der großen und starken Verbreitung des Christentums in der frühen Zeit beruhte zunächst nur auf jener der Anzweiflung ausgesetzten Nachricht des bremischen Priesters. Aber wir gewinnen bestätigende und ergänzende Kunde aus einer großen Anzahl von Runensteinen, ihren Zeichen und Inschriften christlicher Bedeutung. Es gibt deren in Schonen ein halb Hundert, und zum Teil sind sie von recht kunstvoller Ausführung. Die ersten Bauwerke selbst sind längst vergangen. Es besteht genügender Grund für die Annahme, daß man zuerst nur oder fast nur Holzbauten aufgeführt habe. Von einem solchen Bau, der sich in der Technik mit aufrechtstehenden Eichenplanken an die Art der berühmten englischen Kirche zu Greenstead anschließt, hat man zu Lund tief unten im Boden genügende Reste gefunden. Die ersten Kirchenbauten unterschieden sich, wie man annimmt, von den profanen heidnischen Bauwerken nicht wesentlich; doch hat diese Holzkirche zu Lund den für westländische Kirchen maßgebenden Grundriß befolgt. Sie hatte einen fast quadratischen Chor, lang 7, breit 8 m und ein rechteckiges Schiff von 9 m Breite. Dieses Schiff scheint sehr schmale Seitenschiffe gehabt zu haben. Darin liegt ein Zuwachs zu einer Reihe anderer Beobachtungen, aus denen man die Überzeugung gewinnt, daß die Einschiffigkeit, welche vom 12. Jahrhundert an das Wesen der dänischen kirchlichen Baukunst geradezu bestimmt hat, anfänglich nicht Regel war. Über jene Reste des Holzbaues ist zu Lund später eine steinerne Kirche, die Marienkirche, erbaut worden, die man dem Anfang des 12. Jahrhunderts zuzuschreiben hat, und von der ebenfalls nur Grundmauern ermittelt sind. Man scheint in dem holzreichen Lande erst im 12. Jahrhundert allgemein zur Einführung des Steinbaues für die Kirchen übergegangen zu sein.

Im zweiten Teil beschäftigt sich die Abhandlung mit den Domen zu Dalby und Lund und kann uns die wichtigen Ergebnisse neuer eingehender Untersuchungen mitteilen. Von dem ersten Bau zu Dalby, 1060 angelegt, ist in der jetzigen jämmerlich verstümmelten Kirche ein nicht unerheblicher Teil erhalten. Es war eine flachgedeckte dreischiffige Basilika ohne Querhaus, der Chor stumpf geschlossen. Die Pfeiler waren stark, von quadratischem Querschnitt. Im Anfang des 12. Jahrhunderts ist ein Westbau angefügt worden, nicht ohne Beeinträchtigung des westlichen Endes. Dieser Westbau hat aus zwei Türmen bestanden, dazwischen einem starken und großen, weit vortretenden Zwischenhause. Das Zwischenhaus ist heute allein erhalten und hat sonst für den ältesten Teil des Ganzen gegolten. Der quadratische Raum, den man als Krypta zu bezeichnen sich gewöhnt hat, ist gewölbt über vier Stützen. Nach Beobachtung namentlich der Steinmetzzeichen begründet sich die Annahme, daß die Arbeiter von hier nach Lund gegangen sind und dort beim Dombau weiter geholfen haben. Auch dieser war 1060 begonnen, ist aber im wesentlichen zunächst als ein Werk des Königs Knuts des Heiligen (1080--86) anzuerkennen, und davon steht ein nicht unerheblicher Teil noch. Damit ist die alte Überlieferung wieder zu Ehren gebracht, die in ihm den Gründer des Domes verehrt. Bei den Bemühungen, das Erzbistum des Nordens für Lund zu gewinnen, ist sogleich nach dem Jahre 1100 der Ostteil für einen erzbischöflichen Dom allzu bescheiden erschienen; er ward abgerissen und der heutige Chor erbaut. Bei der Einweihung im Jahre 1145 war der Dom, dessen Schiff inzwischen ebenfalls vollendet worden war, im wesentlichen fertig, mit Ausnahme des Turmteiles.

Der Schluß der Abhandlung gibt noch dankenswerte Zusammenstellungen von Nachrichten über andere Bauwerke und künstlerische Leistungen des 12. Jahrhunderts und über die Künstler, deren Namen sich haben ermitteln lassen. Rich. Haupt.

OTTO PELKA, Elfenbein. (Bibliothek für Kunst- u. Antiquitätensammler, Bd. 17.) Mit Abb. im Texte. Verlag von Richard Carl Schmidt & Co., Berlin 1920.

Das Buch ist für den Kreis der öffentlichen oder privaten Sammler und der Kunsthändler bestimmt. Es kann verlangen danach beurteilt zu werden, ob es berechtigte Ansprüche, die dementsprechend an ein Vademecum durch ein Kunstgebiet gestellt werden können, zu befriedigen geeignet ist oder nicht. Es kann auch fordern, daß das Urteil sich nicht durch die Roheit einer Kunstauffassung beeinflussen läßt, der die Skizzierung einer Entwicklung für möglich erscheint, wo doch nur das materielle Substrat das gleiche bleibt, die andererseits alles unberücksichtigt läßt, was diesem naturgeschichtlich nicht identisch ist, mag das Artefakt auch noch so sehr in den gleichen Zusammenhang gehören. Denn es kommt nur darauf an, wessen benötigen die, deren Interessen das B ch gewidmet ist. Mir scheint zweierlei, wenn ihnen ermöglicht werden soll eine ihnen unterbreitete Elfenbeinplastik auf Echtheit, Zeit, Kunstkreis und

Digitized by Google

Künstler zu bestimmen (dies ist es doch, was sie wollen und müssen): es muß ihnen vorgeführt werden, was nur irgend an charakteristischen Stücken aller Perioden und Länder bekannt ist, und sie müssen sich über die Namen oder Signaturen aller durch Werke oder (bisher nur) durch literarische Erwähnungen bezeugten Künstler unterrichten können. Daß beides in wissenschaftlich einwandfreier Art unterstützt durch gute Abbildungen geschieht, setze ich als selbstverständlich voraus.

Die erste Enttäuschung: die Abbildungen sind zum erheblichen Teil so schlecht ausgeführt, daß wenig Rühmens von ihnen zu machen ist. Kriegsverhältnisse sollten keine Entschuldigung mehr bieten können oder nur noch in einem Sinne: denn besser als schlechte Abbildungen, die niemanden etwas lehren können und nur dem Käufer etwas vortäuschen und den Preis erhöhen, ist es keine zu geben. Muß denn das Charakteristikum „teuer und schlecht" unbedingt auch das geistiger Erzeugnisse werden?

Eigenartig ist aber auch die Auswahl der Abbildungen. Gleich das dem Altertum gewidmete Kapitel z. B. bringt nicht eine Abbildung, während Vorder- und Rückendeckel des Etschmiadzin-Evangeliars gezeigt werden. Es ist nicht ein byzantinisches Elfenbein des Stiles aufgenommen, den beispielsweise der „Einzug in Jerusalem" im Berliner Kaiser Friedrich-Museum gut vertritt und ohne dessen Kenntnis ein Verständnis der sogenannten fränkischen des 11. Jahrhunderts nicht möglich ist, während die durchaus hypothetische „Reichenauer" Gruppe mit vier Beispielen vorgeführt wird, von denen sogar zwei der Antependiumfolge entnommen sind. Im Abschnitt der romanischen Elfenbeine drei Krummen von Bischofsstäben, aber kein Kamm oder ein spanisches Erzeugnis. Nimmt man noch etwa hinzu, daß das 16 Jahrhundert durch ganze zwei Werke (der sitzenden Madonna des Louvre um 1500 und dem Messer der Diana von Poitiers!) vertreten ist, Elhafen aber durch sieben, von denen Scherer auch zwei brachte, dann wird wohl deutlich werden, was ich meine.

Im gleichen unproportionierten Verhältnis werden aber auch im Text die einzelnen Perioden behandelt: 46 der karolingischen Zeit gewidmeten Seiten stehen keine 30 für die ottonischen und romanischen Erzeugnisse gegenüber, nochmals 46 für die französisch-gotischen 3 für die deutsch-gotischen, 8 für die Kunstdrechslerei 6 für die Renaissance.

Der Grund liegt in ungenügender Kenntnis des Materials und der Literatur, soweit sie nicht leicht zugänglich gemacht sind. Pelka hätte gerade danach trachten sollen, die Lücken im allgemeinen Wissen auszufüllen, die bisher bestehen. Allerdings hätte er dazu selber Stilkritik üben müssen, um beispielsweise im Elfenbeinkabinett des Münchner Nationalmuseums die Plastiken herauszufinden, die etwa im 16. Jahrhundert entstanden sind, er müßte den Bestand der Museen und des Handels besser überblicken als er es tut — und er hätte mehr Literatur heranziehen und sie besser benutzen müssen als er getan. Sollte es wirklich zuviel verlangt sein zu fordern, daß man etwa die Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien oder die Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern durchsieht, so sollten im Literaturverzeichnis doch nicht die Kataloge der Elfenbeinsammlungen des Vatikanischen und des Brüsseler Museums fehlen.

Ich kann und will hier nicht alle Ergänzungen und Berichtigungen geben, die mir nötig erschienen, damit das Buch die gegenwärtig möglichen Kenntnisse vermittelte: es erschiene mir das bei seiner m. E. völlig verfehlten Anlage ein überflüssiges Unterfangen. Was ich anführe, soll nur mein ablehnendes Urteil begründen. Wenn Pelka den Kopf zu Vienne oder den Schauspieler der Sammlung Le Roy kannte, warum hat er keinen von beiden abgebildet und den Text nicht anders gefaßt, wenn er schon einmal archaische Kunstwerke nicht berücksichtigen wollte? (Das „Altertum" überschriebene Kapitel ist auch systematisch dadurch noch besonders ärgerlich, daß die frühchristlichen Elfenbeine in ihm nicht behandelt werden.) Über Balthasar Stockamer etwa hätte er in der Arte XVI, S. 451, über P. S. Jaillot in der Revue de l'art ancien et moderne XV, S. 151 etwas finden können, was ihn sicher interessiert hätte. Eine Durchsicht des Connoisseur wäre der Einschätzung von Dieppe wohl zugute gekommen usw. usw.

Die leicht zugängliche Literatur hat der Verfasser herangezogen. Für die im Vorwort auch in Anspruch genommene „eigene Beurteilung" spricht es nicht gerade, wenn Pelka bei dem von ihm selbst als hypothetisch empfundenen Rekonstruktionsversuche des Werkes von M. Rauchmiller durch Scherer (warum das unpersönliche „man"? Gebührte Scherer in diesem Buche nicht ein Ehrenplatz?) sich dessen Beweismaterial so wenig ansieht, daß auch ihm entgeht, daß der „Raub der Dejanira" in München I. A. signiert ist.

Lohnt jetzt noch der Versuch zu ergründen, warum Pelka wohl keine Zeile und kein Bild den

Digitized by Google

doch wohl nicht ganz unwichtigen Elfenbeinen des islamitischen Kunstkreises widmet? Ich würde mich nicht wundern, wenn er sie bloß vergessen hätte. Aber erwähnen will ich noch, daß er ein Künstler- oder Signaturenverzeichnis ich möchte sagen: natürlich nicht bringt, ihm erschien es nötiger, auch die Kenntnis in großen Zügen zu vermitteln, was unter der Durchschnittslinie liegt; nach den angeführten Proben der angewandten Arbeitsweise kann ich aber nicht behaupten, daß wir etwas dadurch verloren haben.

Das Positive soll auch zu Worte kommen. Es wird vielen willkommen sein, überhaupt einmal einen populären deutschen Führer durch das Gebiet der Elfenbeinschnitzkunst vor der Renaissance zu finden. Wer die Forschungen der altchristlichen Kunstgeschichte, Goldschmidts und Koechlins nicht kennt, wird manche Überraschung erleben; ihm sei aber auch gesagt, daß nicht alles so fest gegründet ist, wie es sich ausgibt. Für die spätere Zeit ist Scherers „Elfenbeinplastik" trotz gelegentlicher Ergänzungen durchaus nicht erreicht, geschweige denn überholt. Peika hat sie nicht einmal inhaltlich so ausgeschöpft, wie es erforderlich gewesen wäre. Und dieses Obenhinarbeiten ist es eben gerade, was das Buch zu solch betrüblichem Machwerke stempelt.

R. Berliner

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

THEODOR HETZER: Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung. Mit 30 Tafeln. (Verlag Benno Schwalbe & Co., Basel 1920.)

Prof. Dr. WILH. MOLSDORF: Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters. Mit neun Tafeln. (Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1920.)

HERMAN NOHL: Stil und Weltanschauung. (Verl. Eugen Diederichs, Jena 1920.)

ERNST BERGMANN: Das Leben und die Wunder Johann Winkelmanns. (C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München 1920.)

F. H. EHMCKE: Otto Speckter. Eine Auswahl der schönsten Illustrationen des Künstlers. (Furche-Verlag, Berlin.)

PAUL FERDINAND SCHMIDT: Joseph von Führichs religiöse Kunst. Mit 20 Bildtafeln. (Furche-Verlag, Berlin.)

Prof. LEOPOLD OELENHEINZ-Coburg: Der Wünschelring (Differenzpendel, siderischer Pendel), insbesondere seine Anwendung auf die Meisterbestimmung bei Gemälden usw. (Verlag Max Altmann, Leipzig 1920.)

GRETE DEXEL geb. BRAUCHMANN: Abhandlungen zur Landeskunde der Provinz Westpreußen, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Verwaltung des westpreußischen Provinzial-Museums.

Heft 15: Ostdeutsche Tafelmalerei in der letzten Hälfte des 14. und dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts. (Verlag des Provinzial-Verbandes von Westpreußen, Kommissions-Verlag von A. W. Kafemann, G. m. b. H., Danzig.)

FRITZ LUGT: Rembrandt in Amsterdam. Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung mit einem Zusatz über einige in Utrecht-Gelderland entstand. Zeichnungen. Deutsch von Erich Hancke. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1920.)

Prof. MAX DVOŘAK: Jahrbuch des kunsthistor. Institutes (Deutsch-österreichisches Staatsdenkmalamt), Bd. XII. 1918. Mit 1 Tafel und 124 Abbildungen. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien 1918.)

Inhalt:

Oswald v. Kutschera-Woborsky: Das Giovanninorelief des Spalatiner Vorgebirges.
E. Tietze-Conrat: Beiträge zur Geschichte der italienischen Spätrenaissance und Barockskulptur.
Rudolf Guby: Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelszell.

Beiblatt:

Josef Garber: Ein „Restaurierungsplan" aus dem Jahre 1532.
F. Wilhelm: Materialien zur Kunstbeförderung durch Fürst Gundacker von Liechtenstein.
Richard Kurt Donin: Neu aufgedeckte romanische Baureste an der ehemaligen Dominikanerkirche in Krems.
Arno Eilenstein: Der Kupferstecher P. Koloman Feiner.

FRIEDR. MARKUS HUEBNER: Europas neue Kunst und Dichtung. (Ernst Rowohlt Verlag, Berlin 1920.)

EMIL ENGELHARDT: Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter u. Philosoph. (Furche-Verlag, Berlin 1921.)

AUG. STOEHR: Deutsche Fayenzen und deutsches Steingut. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Mit 265 Abbild. (Verlag Rich. Carl Schmidt & Co., Berlin.)

OTTO MARWART: Jacob Burckhardt. Persönlichkeit u. Jugendjahre. (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1920.)

HANS GRABER: Piero 'della Francesca. Achtzig Tafeln mit einführ. Text (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel 1920.) Geb. M. 400.—.

LOVIS CORINTH: Gesammelte Schriften. Malerbücher Band I. (Fritz Gurlitt-Verlag, Berlin 1920.)

OTTO HIRSCHMANN: Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius (1558—1617). Geheftet M. 70.—, gebunden M. 76.—. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1920.)

Digitized by Google

KURT PFISTER: Deutsche Graphiker der Gegenwart, enthaltend 15 Original-Steinzeichnungen, 8 Holzschnitte u. 8 Reproduktionen nach Radiergn. Preis 160 M. Meister der Graphik, Bd. VIII. 100 Exemplare mit signierter Originalradierung von Max Beckmann. In Halblederbd. M. 500.—. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

J. MEIER-GRAEFE, Ganymed. Blätter der Marées-Gesellschaft. II. Band. 1920. (Verlag R. Piper & Co., München.)

LUDWIG JUSTI, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie. Mit 100 Abbildungen. (Verlag Julius Bard, Berlin 1921.)

PETER JESSEN, Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. (Verlag für Kunstwissenschaft, G. m. b. H., Berlin 1920.)

OTTO GRAUTOFF, Die französische Malerei seit 1914. (Mauritius-Verlag, Berlin 1921.)

JAMES ROUSSEAU, Die Portierfrau. Illustrationen von Daumier. (Mauritius-Verlag, Berlin 1921.)

JAMES ROUSSEAU, Robert Macaire. Der unsterliche Betrüger. Illustr. von Daumier. (Mauritius-Verlag, Berlin 1921.)

GUSTAV GLÜCK, Rubens Ildefonse-Altar. (Meisterwerke in Wien.) Mit sieben Abbildungen. (Verlag Julius Bard, Wien 1921.)

JULIUS SCHLOSSER, Das Salzfaß des Benvenuto Cellini. (Meisterwerke in Wien.) Mit vier Abbildgn. (Verlag Julius Bard, Wien 1921.)

LUDWIG BALDASS, Holbeins Bildnisse im Kunsthistorischen Museum. (Meisterwerke in Wien.) Mit acht Abb. (Verlag Julius Bard, Wien 1921.)

HERM. LISMANN, Wege der Kunst. Betrachtungen eines Mannes. (Verlag für praktische Kunstwissenschaft, F. Schmidt, Kommanditgesellschaft München, Berlin, Leipzig 1921.)

MAX J. FRIEDÄNDER, Die Radierung. Mit 18 Abb. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

Dr. BERNHARD WISS, Erinnerungen an Böcklin. (Nachgedruckte und ungedruckte Aufzeichnungen von Angels und Carlo Böcklin, Gottfried Keller, Albert Welti, Adolf Frey, Hans Thoma u. a. (Im Rhein-Verlag, Basel 1921.)

W. WAETZOLD, Gedanken zur Kunstschulreform. (Verl. Quelle & Meyer, Leipzig 1921.)

STURMBILDERBÜCHER IV. Kurt Schwitters. (Verlag „Der Sturm", Berlin.)

MAX DERI, Die neue Malerei. Sechs Vorträge. Mit 95 Abb. (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1921.)

WILLIAM COHN, Indische Plastik. Mit 161 Tafeln u. drei Textabbildungen. (Die Kunst des Ostens, Bd. II. Herausgegeben von William Cohn.) (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

HEDWIG FECHHEIMER, Kleinplastik der Ägypter. Mit 158 Abbild. (Kunst des Ostens, Bd. III. Hrsg. von William Cohn.) (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

GREGOR KRAUSE, Bali. Erster Teil: Land und Volk. Zweiter Teil: Tänze, Tempel, Feste. (Schriftenreihe Geist, Kunst und Leben Asiens. Hrsg. von Karl With. Bd. II u. III Insel Bali.) (Folkwang-Verlag G. m. b. H., Hagen i. Westf. 1920.)

WERNER WEISBACH, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. (Verlag Paul Cassirer, Berlin 1921.)

HUGO ZEHDER, Wassily Kandinsky. Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie. Mit einem Farbendruck. 8°. Netzätzungen und vier Strichätzungen. (Künstler der Gegenwart, I. Bd. Hrsg. von Dr. Paul Ferdinand Schmidt.) (Verlag Rudolf Kaemmerer, Dresden 1920.)

AUGUST L. MAYER, Alt-Spanien. Mit 310 Abbildungen. (Architektur und Kunstgewerbe, Band III.) (Delphin-Verlag, München 1921.)

Dr. FRANZ MARINI, Die Salzburger Residenz. (Österreichische Kunstbücher, Bd. 20.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

Digitized by Google

KLAUS RICHTER: Das Buch vom Menschen und der geistigen Technik zu seiner künstlerischen Darstellung. Ein anatomisches System von philosophischer Begründung, mit 29 Bildertafeln von der Hand des Verfassers. (Erich Reiß-Verlag, Berlin.)

DIE KUNSTSAMMLUNGEN DER STADT SALZBURG. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze. Redigiert von Prof. Max Dvořák. Mit 28 Tafeln, 421 Abbildungen im Text. Band XVI der österr. Kunsttopographie. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien 1919.)

WALTER H. DAMMANN: Die Welt um Rembrandt. Geschichtliche Erzählungen aus dem großen Jahrhundert der Niederlande. (Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1920.)

JULIUS MEIER-GRAEFE: Courbet. Mit acht Lichtdrucktafeln und 106 Netzätzungen. (Verlag R. Piper & Co., München 1921.)

JOHANNES GUTHMANN: Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten. (Verlag Paul Cassirer, Berlin.)

HANS CORNELIUS: Kunstpädagogik. Leitsätze für die Organisation u. künstlerische Erziehung. Mit 56 Zeichnungen und 55 Abb. (Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich und München 1920.)

MAX v. BOEHN: Moreau und Freudenberg, Trois Suites D'estampes. Pour servir à l'histoire des modes et du costume des français dans le dix-huitième siècle. (Askanischer Verlag, Berlin 1920.)

MAX v. BOEHN: England im 18. Jahrhundert. (Askanischer Verlag, Berlin 1922.)

PAUL FECHTER: Der Expressionismus. Mit 50 Abbildungen. 5.—9. Tausd. Verlag R. Piper & Co., München.)

PAUL GAUGUIN: Briefe an Georges-Daniel de Monfreid. Mit einer Einleitung von Viktor Segalen und 16 Abb. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1920.)

LEO BALET: Dietz Edzard. Mit 31 Taf. (Ernst Rowohlt-Verlag, Berlin 1920.)

HANS v. MARÉES Briefe. Mit vier Lichtdrucken nach Zeichnungen. (Verlag R. Piper & Co., München 1920.)

FRANZ MARC: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen in zwei Bänden. 1920. (Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin.)

OSKAR HAGEN: Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko. Mit 110 Abb. (Verlag R. Piper & Co., München 1921.)

KURT PFISTER: Herkules Segers. Mit einer Auswahl seines Werkes in 23 zum Teil mehrfarb. Lichtdrucken. (Verlag R. Piper & Co., München 1921.)

ORBIS-PICTUS-Weltkunst-Bücherei. Herausgegeben von Paul Westheim.

Band 2. Dr. W. Tannina-Halle: Altrussische Kunst.
Band 3. Waldemar Graf Uxkull-Gyllenband: Archaische Plastik der Griechen.
Band 4. Alfred Salmony: Die chinesische Landschaftsmalerei.
(Sämtlich verlegt bei Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

HEINRICH ZILLE: Zwanglose Geschichten und Bilder. Lithographien von H. Zille. Die neuen Bilderbücher. 2. Folge. (Fritz Gurlitt Verlag, Berlin.)

WILH. v. BODE: Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. Mit 134 Abbild., 2. Auflage. (Verlag Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1920.)

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST 1920. Herausg. von Prof. Dr. Georg Biermann. Mit 8 Originalgraphiken: 1 Brieffaksimile und 285 Abbild. Einband nach Entwurf von Max Pechstein. M. 80.—, numerierte Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren in Halbleder mit sign. Orig.-Radierung von L. Meidner. M. 300.—. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

PAUL ERICH KÜPPERS: Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

RICHARD GRAUL: Rembrandt, Bd. 1. Die Radierungen, mit 292 Abbildungen auf 129 Taf. Geh. M. 80,—, geb. M. 120.—. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

Digitized by Google

Dr. ERICH STREHMER, Michael Pachers Altar in St. Wolfgang am Abersee. (Österreichische Kunstbücher, Band 14.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

MARIE LAURENCIN, „Sommer". Vier Lithographien zu Gedichten von Adolf v. Hatzfeld. Mit einem Vorwort von René Schickele und einer Einführung in der Laurencin-Werk von André Salmen. (VI. Mappe der Ausgabe der Galerie Flechtheim, Düsseldorf 1920.)

JULIUS SCHLOSSER, Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. (Verlag Julius Bard, Wien 1920.)

Dr. OSW. KUTSCHERA-WOBORSKY, Die Wiener Hofburg. (Österreichische Kunstbücher, Bd. 5.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

Dr. LUDWIG BALDASS, Die Wiener Gobelinsammlung. (Österreich. Kunstbücher, Bd. 8—9.) (Verlag Ed. Hölzel, Wien.)

Bd I, 1921.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429. — Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

DAS KUNSTGEOGRAPHISCHE BILD EUROPAS AM ENDE DES MITTELALTERS UND DIE GRUNDLAGEN DER RENAISSANCE

Von HEINRICH GLÜCK-Wien

Mit acht Abbildungen auf zwei Tafeln in Lichtdruck und einer Karte.

In meinem Buche „Der Breit- und Langhausbau in Syrien, auf kulturgeographischer Grundlage bearbeitet“[1]) habe ich einen ersten praktischen Versuch unternommen, aus geographischen Gegebenheiten entwicklungsgeschichtliche Schlüsse zu ziehen, wobei damals die Frage nach der Bedeutung der Materialgegebenheiten für die Ausbildung lokaler Architekturstile im Vordergrunde stand[2]). Neben dieser Bedeutung geographischer Betrachtung, die etwa als eine entwicklungsgeschichtliche Einstellung Semperscher Ideen genommen werden kann, lag es mir schon in dem genannten Buche[3]) auch daran, jenen Gesetzmäßigkeiten nachzugehen, in denen die Kunst als ein Produkt eines gesellschaftlichen Trägers über die rein materiellen Gegebenheiten hinaus auch in formaler und inhaltlicher Beziehung an die äußeren Bedingungen der Erdoberfläche gebunden ist.

Ohne daß ich aber schon diesmal auf das Methodische dieser Betrachtungsweise eingehe[4]), sei nur soviel vorweggenommen, daß es sich in einer Richtung darum handelt, das X aufzulösen, das seit Riegl als „Kunstwollen“ bequem alles „Warum“ der Entwicklungsgeschichte beiseite schiebt und sich nur mit der Feststellung des „Wie“ begnügt. Dies freilich nicht in der Art des öfter versuchten Auswegs, der andere Kulturerscheinungen, wie Religion, Philosophie, Literatur usw., die doch im Gesamtbegriffe der Kultur nur koordinierte Teilbegriffe zur bildenden Kunst darstellen, als Grund und Erklärung der Wandlungen in der bildenden Kunst geltend machen will und damit ein für den Einzelnen kaum mögliches Eingehen in Grenzwissenschaften fordert. Vielmehr soll es sich darum handeln, die bildende Kunst selbst als Wesenheit sprechen zu lassen, diese Sprache aber auch ebenso für die Frage nach den Zusammenhängen der Gesamtkultur fruchtbar werden zu lassen, wie etwa dem Philologen die Sprache nicht nur als Werkzeug, sondern auch als Gefäß des Geistes Entwicklungserkenntnisse gewährt. Das geographische Moment spielt dabei nur die Rolle eines methodischen Hilfsmittels, in-

(1) Beiheft 14 der Zeitschrift f. Gesch. d. Arch., C. Winter, Heidelberg 1916.

(2) In diesem Sinne wurde die methodische Bedeutung des geographischen Momentes für die Kunstwissenschaft von J. Strzygowski in einem Aufsatze über „Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage“ (Mitt. d. Geogr. Gesellsch. in Wien, LXI, 1918, Nr. 1/2) nachdrücklichst betont, und fand von naturwissenschaftlicher Seite durch Josef Ponten, „Anregungen zu kunstgeographischen Studien“ (Peterm., Mitt. 1920, S. 89 f.) prinzipielle Unterstützung mit dem Hinweis auf die Fruchtbarkeit derartiger Untersuchungen für den Einzelfall und den allgemeinen stilgeschichtlichen Zusammenhang.

(3) Vgl. auch meinen in den Mitt. d. geograph. Gesellsch. in Wien, 1918, S. 467 ff. im Auszuge wiedergegebenen Vortrag über „Natur und Kultur Konstantinopels“, in dem die einzelne Stadt als Beispiel herangezogen wird, und mein Kapitel über „Die Natur des Landes als Voraussetzung seiner künstlerischen Entwicklung“ in Strzygowskis „Die Baukunst der Armenier und Europas“, S. 606 ff.

(4) Einiges Prinzipielle ist bereits in der Einleitung (Methodisches) zu meinem eingangs zitierten Buche vorgebracht.

Digitized by Google

sofern die kartographische Feststellung der Denkmäler die Grundlage der Untersuchungen ist.

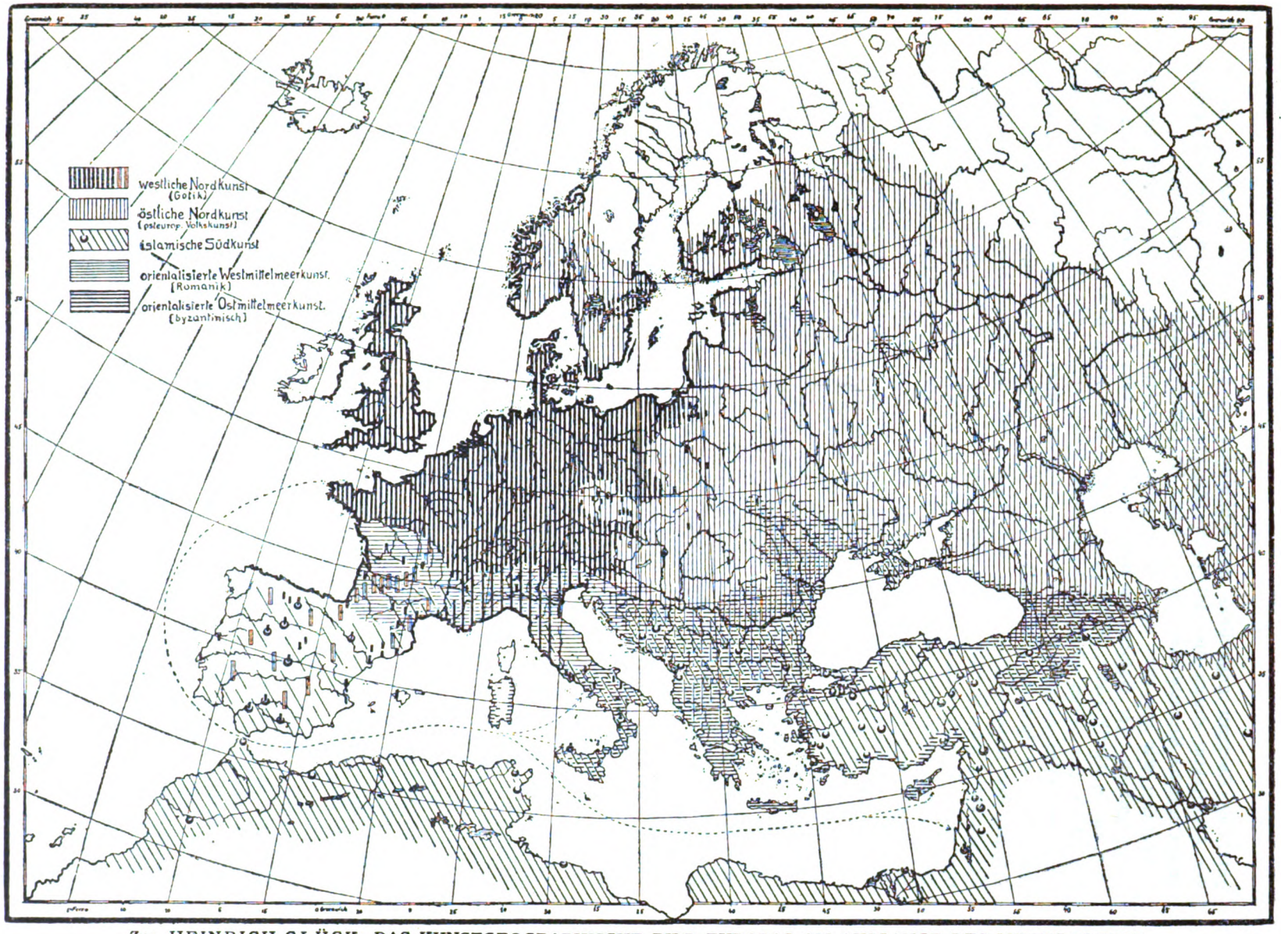
Der auf Seite 163 vorliegende Versuch der Darstellung des kunstgeographischen Bildes Europas am Ausgange des Mittelalters (um 1400) macht bei dem Mangel an entsprechender topographischer Literatur, der nur durch Reisen bzw. abgeschlossene Kunsttopographien wettgemacht werden könnte, auf Vollständigkeit und Genauigkeit der Grenzen im einzelnen keinen Anspruch und hat nur den Zweck, den prinzipiellen methodischen und entwicklungsgeschichtlichen Wert einer solchen Darstellung anschaulich zu machen. Die Karte gibt einen zeitlichen Querschnitt um das Jahr 1400 n. Chr. und verzeichnet in den verschiedenen Strichlagen die Ausbreitung der damals lebendigen Kunstströme[1]).

I. In dicker senkrechter Schraffierung erscheint das Ausbreitungsgebiet des westeuropäischen nördlichen Kunststromes, der „Gotik"[2]). In voller Schraffierung erscheinen diejenigen Gebiete, in denen die Gotik bereits „Schichte" geworden ist, d. h. nicht nur durch vereinzelte Monumentaldenkmäler vertreten ist, sondern sich geradezu volkstümlich bis zu Kleinleistungen herab durchgesetzt hat. In diesem Sinne umfaßt die Gotik Nord- (und Mittel)frankreich, Deutschland und England. Eine Differenzierung innerhalb dieser Gebiete nach engeren Gruppen (wie etwa die südliche Stein- und die nördliche Ziegelgotik in der Architektur) ist für die vorliegenden Zwecke nicht nötig; ebensowenig eine Abgrenzung der einzelnen Ausbreitungsphasen nach bestimmten Zeiträumen (zeitlicher Längsschnitt). Doch ist das letztere für unsere Zeitstellung insofern von Bedeutung, weil das hier dargestellte letzte Ausbreitungsstadium der Gotik zeigt, wie der Verdichtungsprozeß zu einer einheitlichen Schichte in gewissen Gebieten nicht durchgedrungen ist, d. h. die Möglichkeiten der Schichtbildung an bestimmte Grenzen gebunden scheinen. Diese Möglichkeiten sind in den verschiedenen, den Schichtkern umgebenden Gebieten verschieden. So zeigen die skandinavischen Länder etwa ein Stadium beginnender Schichtbildung insofern, als von den Küstengebieten aus, deren gotische Denkmäler (Stavanger, Bergen, Drontheim usw.) ja als Ableger des deutschen und englischen Kerngebietes erscheinen, ein Eindringen in das Innere des Landes festzustellen ist. Insbesondere scheinen es die Gebiete an der Südspitze der Halbinsel (Lund), um und nördlich von Christiania (Hamar, Gran, Ringsaker), ferner der Seenplatte östlich von Stockholm (Upsala, Sigtuna, Linköping, Skara usw.) und die Insel Gotland zu sein, in denen sich Ansätze zu stärkerer Verdichtung finden, so daß ungefähr eine Linie von der Geflebucht bis zum Foldenfjord jenen südlichen Teil Skandinaviens abtrennt, in dem derartige Ansätze zu einer Schichtbildung festzustellen sind. Außerhalb dieses Gebietes handelt es sich nur um inselhafte Einzelvertreter wie Tromsö und Hammerfest. Jene Anfänge einer Schichtbildung erscheinen also in Skandinavien als ein kaum verwurzeltes, von außen ein-

(1) Nur im Einzelfalle, wie in der in schräger Strichelung eingetragenen osmanischen Ausbreitung über den Balkan ist einigermaßen über den engeren Zeitpunkt hinausgegangen, um den schon in der nächsten Folgezeit erreichten weitesten Ausdehnungsbezirk derselben anzuzeigen.

(2) Die Belege für die folgenden Ausführungen über die Verbreitung der Gotik sind bei Dehio und Bezold „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes" nach dem Register leicht zu finden. Ich kann mich an dieses Werk um so mehr als Grundlage anschließen, als es, abgesehen von seinem weitgehenden Überblick über den gesamten architektonischen Denkmälerbestand, auch in der Auffassung und Darstellung den hier angestrebten methodischen Richtlinien am besten und geradezu einzigartig entspricht. Zu den hier nur als stimmende Paradigmen eingefügten Abbildungen auf Tafel I und II vgl. die Bemerkungen am Schlusse des Aufsatzes.

Digitized by Google



Zu: HEINRICH GLÜCK: DAS KUNSTGEOGRAPHISCHE BILD EUROPAS AM AUSGANGE DES MITTELALTERS UND DIE GRUNDLAGEN DER RENAISSANCE

Digitized by Google

geführtes Element gegenüber der einheimischen bodenständigen Schichte, die in der Architektur durch die Holz-(Stab-)Kirchen, im übrigen durch eine ausgeprägte volkstümliche Kunstweise charakterisiert ist (dünn senkrecht schraffiert).

Wenden wir uns nun nach dem Osten, so erscheinen zunächst auch hier die Küstengebiete der Ostsee als Einfallstore der vom Westen über das Meer vordringenden Gotik (Abo, Wiborg, Dorpat). Hier kann aber schwerlich auch nur von Anfängen einer Schichtbildung die Rede sein; die Denkmäler erscheinen als vereinzelte eingestreute „Inseln" inmitten einer völlig fremdartigen Schichte (Abb. 1, über diese s. unten III). Und diese Inselhaftigkeit ist auch in der Fortsetzung der Ostseeküste östlich von einer Linie zu konstatieren, die ungefähr in der Richtung von Danzig nach Triest führt und nur im Böhmischen Becken einigermaßen in den Westen eingreift. Während von Danzig bis zu den Sudeten die Grenze der gotischen Kernschichte weniger scharf ist, und einem letzten Stadium auf dem Wege entspricht, auf dem die Gotik, vom Westen als sich verdichtende Schichte vordringend, die Elbe-, Oder- und Weichselgrenze erreichte, ist sie bei Wien, wo der Dom von Preßburg schon eher als eine erste östliche Insel, denn als zur westlichen Kernschichte gehörig, bezeichnet werden könnte, und von da längs der Grenze des Gebirges und des ungarischen Tieflandes mit größerer Schärfe ausprägt. Schon vielleicht Prag, ferner Krakau, Warschau, Kaschau, Klausenburg, Karlsburg, Hermannstadt — um nur die wichtigsten zu nennen — sind Inseln inmitten eines fremden Kunstbodens, auf dem die Gotik nie als Schichte Fuß gefaßt hat und von einer stilistischen Anpassung an das Heimische nur schwerlich die Rede sein kann. Vereinzelt, wie in der Bukowina (Abb. 2) finden sich gotische Elemente (wie Maßwerkfenster u. dergl. an Bauten) an Werken völlig anderen Kunstcharakters, wie fremdartige Einsprenglinge, so daß sich oft auch am Einzeldenkmal die inselhafte Ausnahmestellung der Gotik inmitten des Fremdartigen widerspiegelt.

Im Süden erscheint ebenfalls zunächst die Grenze der Alpen und des lombardischen Tieflandes als Grenze der gotischen Kernschichte. Vereinzelte Denkmäler, wie der Dom zu Mailand, könnten in gewissem Sinne, ähnlich, wie wir es im Osten gesehen haben, als inselhafte Ausläufer der Kernschichte nach Süden angesprochen werden. Doch finden wir gotische Elemente am Beginn der Renaissance, wenn auch nicht so ausgesprochen rein wie in dem von Nordländern erbauten Mailänder Dom, überall in Norditalien, bis weit hinein gegen Mittelitalien (Toskana) und bis zu den Toren Roms (senkrecht schraffiert). Aber dies sind eben nur Elemente, die sich mit einem Andersartigen mischen, sich ihm anpassen, in ihm aufgehen. Man denke z. B. an den Florentiner Dom, wo das der Gotik fremde Element der Kuppel von einer gotischen Rippenkonstruktion durchsetzt ist, wo an der Fassade freiräumig gedachte gotische Zierglieder und das struktive Gerüst von Streben und Lisenen in farbige Flächenhaftigkeit gebannt sind (Abb. 3), man denke an die gotischen Formen von Donatellos Steindavid, die dekorative Gotik Venedigs in Architektur und Malerei u. v. a., und man wird sich des Unterschiedes bewußt werden, den diese „Durchsetzung" des Südens (Nord- und Mittelitaliens) mit gotischen Elementen gegenüber der Inselhaftigkeit der Gotik im Osten bedeutet, eine Durchsetzung, die im Ausgleich mit dem Fremdartigen Neues schafft.

Damit ist aber das Bild der Gotik auf italienischem Boden nicht erschöpft. Denn wenden wir uns nach Süditalien, so treffen wir dort eine Reihe gotischer Inseln als künstliche „Übertragungen" auf diesen Boden, die aber weder als Schichte, noch im Sinne einer Durchsetzung wie in Nord- und Mittelitalien von Bedeutung

Digitized by Google

wurden. Zunächst waren es die Zisterzienser, die vor allem in den Volsker- und Sabinerbergen (Fossanova, Ceccano, Casamari, Arbona, Piperno, Ferentino, Sezze, Anagni) eine inselhafte Denkmälergruppe errichteten, von der aus durch Überführung der Arbeiter weitere inselhafte Ableger, so nach Sizilien (Girgenti), abgingen. Ähnlich blieben die im Gefolge der Kreuzzüge (Venosa, Acerrenza, Aversa, Monte Gargano usw.) und durch die Anjou (Realvalle, Benevent, Scurzola u. a.) errichteten Denkmälerinseln entwicklungsgeschichtlich ohne Belang, und spielten ebenso die Rolle von Fremdkörpern, wie etwa die gotischen Kathedralen in der Levante (Famagusta, Tortosa, Jerusalem). Ja, wir finden hier die gänzlich unverwurzelte Inselhaftigkeit in einigen Denkmälern darin ausgedrückt, daß in ihnen eine Rückwanderung der gotischen Ableger des lateinischen Orients festzustellen ist (Golete, Rapolla, Monte Sant Angelo, Schlösser in Apulien und Sizilien), indem Bauleute von dort hierher berufen wurden.

Verfolgen wir nun die Grenze der gotischen Kernschichte weiter, so begegnet die in mancher Hinsicht merkwürdige Tatsache, daß Südfrankreich aus der einheitlichen Kernschichte ausgeschlossen ist[1]). Wohl enthält dieses einige bedeutende rein gotische Denkmäler, die aber als direkte Ableger oder (im Detail) Nachahmungen nordfranzösischer Vorbilder ohne Nachfolge geblieben sind (Carcassonne, Chöre von Toulouse, Narbonne und Bordeaux u. a.). Die Stellung solcher Einzelfälle entspricht etwa der des Mailänder Domes in Italien (s. o.), sie sind im wesentlichen Inseln der nördlichen Schichte, die sich auch bis tief nach Spanien hinein fortsetzen (Burgos, Toledo usw.). — Im übrigen aber bedeutet, was sich in Südfrankreich an Gotik findet, weniger eine Durchsetzung, wie in Nord- und Mittelitalien, als ein Aufgehen in der anders gefärbten Grundlage. Denn während sich dort das auflösend Konstruktiv-Gotische mit einem Farbig-Flächenhaften auseinandersetzt, ist es hier ein Plastisch-Kubisches, das dem Gotischen von der hier noch nachwirkenden Romanik her noch weit fremdartiger gegenübersteht. Die Kathedrale von Alby (Abb. 5) mit ihrer durch die enge Stellung der zylindrischen Strebetürme belebten kubischen Massigkeit und den seltsam passiv eingedämmten schmalen Maßwerkfenstern, oder die Fassadenkrönung der Notre-Dame du Taur in Toulouse[2]) sind bezeichnende Beispiele dafür, wie das lebendige Wachstum der Gotik in eine abstrakte, in sich ruhende Massigkeit gezwungen wird.

Überschreiten wir nun die Pyrenäen nach dem Süden, so tritt uns ähnlich wie in Süditalien eine Inselhaftigkeit entgegen, die ihren Ausgang teils in der Schichte Nordfrankreichs (Burgos, Leon, Toledo), teils in der südfranzösischen Mischsphäre hat (Barcelona, Gerona, Palma). Dabei kann im besonderen das an das südöstliche Frankreich anstoßende Gebiet von Katalonien als mit der Languedoc in engerem Zusammenhange stehend aufgefaßt werden, insofern in beiden Fällen die Inselhaftigkeit eine größere Dichtigkeit aufweist. Für die übrige Halbinsel gilt freilich ein Bild, das sich von den bisher vorgefundenen Arten der Verbreitung einigermaßen unterscheidet:

Durch die geradezu nur oasenhafte Besiedelungsmöglichkeit des Landes bedingt, ist die Ausbildung einer Schichte in unserem Sinne von vornherein nicht möglich, das kunstgeographische Bild im wesentlichen durch wenige Zentren bestimmt. Hier ergibt sich nun, wenn wir zugleich auf den zweiten großen, am Ende des

(1) Nur in der Gascogne und Guyenne kann einigermaßen von „Gotik" im Sinne einer größeren Schichte die Rede sein (senkr. dünn schraff. Felder).

(2) Siehe Dehio, a. a. O., Abb. Seite 431.

Digitized by Google

Mittelalters lebendigen Kunstkreis übergehen (Islam = Schrägschraffierung), der, wie vom Norden her die Gotik, auf diesem Boden vom Süden aus wirksam wird, jenes ganz eigentümliche Phänomen, das unter dem Namen des Mudejarstiles bekannt ist (Abb. 6). Im Sinne des geographischen Bildes bedeutet es weder Inselhaftigkeit innerhalb einer geschlossenen Schichte, noch Durchsetzung zweier oder mehrerer Schichten, sondern das Ineinandergreifen zweier inselhafter Sphären, deren keine auf diesem Boden entstanden ist. Die Oasenhaftigkeit dieser Inseln mochte es aber mit sich gebracht haben, daß die von außen verpflanzten Elemente wie in einzelnen Treibhäusern zu einer besonders reichen Blüte sich entfalteten und als solche sich zu einem Neuen vereinten. So erscheint das Wesen spanischer Kunst und Kultur überhaupt weniger als ein Bodengewachsenes, in einer heimischen Schichte Wurzelndes, sondern mehr als die oasenhafte Steigerung des nördlichen Naturalismus zum blutrünstigen Realismus und der südlichen Abstraktion zu farbenfreudiger Phantastik.

II. Für den in der Karte schräg schraffierten islamischen Kunstkreis ist von vornherein festzuhalten, daß dessen voller Umfang noch weit nach dem Osten hinein ergänzt zu denken ist; reicht doch dessen Wirksamkeit bis nach Indien und Ostasien. Es ist also hier ein verhältnismäßig nur kleiner Teil der großen Schichte gegeben. Zugleich muß aber vorausgeschickt werden, daß hier „Schichte" in einem maßgeblich anderen Sinne zu nehmen ist, als bisher im europäisch gotischen Umkreise. „Schichte" erscheint hier als die Summe oft weit voneinander getrennter oasenhafter Zentren auf Grund jener natürlichen Besiedelungsverhältnisse, als deren Ausläufer wir bereits Spanien genannt haben. Insofern aber die Kunst dieser Zentren sich zum größten Teile als eine monumentale Verdichtung der volkstümlichen oder ländlichen Nomaden- oder Halbnomadenkunst darstellt[1]), wurde in der graphischen Darstellung auf der Karte eine durchgehende Schraffierung für das Gesamtgebiet gewählt, aus dem die die Monumentalkunst tragenden Zentren als Halbmonde hervortreten. Auch hier wurde von einer für unsere Zwecke nicht nötigen Differenzierung der einzelnen Stilgebiete und von einer Angabe des allmählichen Wachstums der Schichte abgesehen. Für unsere Zwecke handelt es sich darum, wie weit das Ausbreitungssystem des Islam in Europa wirksam geworden ist.

Von Spanien war bereits kurz die Rede. Hier zeigt naturgemäß der Süden das dichtere Bild der Inselhaftigkeit (Cordoba, Granada, Sevilla), ja erscheint — den allgemein historischen Verhältnissen entsprechend — geradezu noch als Fortsetzung der nordafrikanischen Kernschichte. Im übrigen beschränkt sich die Ausbreitung im wesentlichen und in ähnlichem Sinne auf die Zentren, die auch für die Gotik in Betracht kamen (Toledo, Valladolid, Salamanca usw.). Wie die Gotik in inselhaften Monumentaldenkmälern über die Pyrenäengrenze herabdrang, so gilt dasselbe vom Süden her für den Islam. Auch da ist es das Gebiet von Katalonien, das zusammen mit den anstoßenden südfranzösischen Teilen eine Brücke bildet in dem Sinne, daß einzelne Elemente sich nach dem Norden hin durchsetzen. Solche Elemente sind nicht nur in der Architektur, wie in den bereits erwähnten Beispielen von Alby und Toulouse festzustellen, sondern sind, abgesehen vom Ornament, vor allem für die Malerei um 1400 von größter Bedeutung geworden (Fresken in Avignon, Miniaturen usw.)[2]).

(1) Siehe Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, Abt. IV und V.

(2) Diese vor allem in der Provence und in Burgund vorzüglich im Wege von Rittertum und Minnedienst für die große Stilwandlung dieser Zeit von ausschlaggebender Bedeutung gewordenen islami-

Digitized by Google

Klarer, obwohl kunsthistorisch ebenfalls kaum noch eingehender erfaßt, ist die islamische Durchsetzung in Sizilien, die zusammen mit dem Byzantinischen (s. u.) das Gotische fast verschlingt (Palermo, Monreale, Cefalù). Diese Durchsetzung griff auch nach Süditalien über, wo sie besonders von der Westküste aus (Amalfi, Salerno) teils bereits als Mischstil, teils in einzelnen Elementen fruchtbar wurde und bis ins toskanische Gebiet hinein wirkte (Abb. 4). Wie weit islamische Elemente in der Architektur der Frührenaissance wirksam wurden, dafür habe ich in einem Aufsatze „Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter“ [1]) einige gewichtige Anhaltspunkte zu geben versucht und gezeigt, wie gerade die architektonischen Erstlingstaten der Renaissance, wie die Florentiner Domkuppel und die Pazzikapelle ohne Beiziehung des islamischen Stromes entwicklungsgeschichtliche Rätsel bleiben müßten. Greifbarer sind solche Elemente in technischer und formaler Beziehung im Kunstgewerbe, dessen einzelne Zweige, sei es Metall- oder Textilkunst, Keramik, Steinmosaik usw.), ja zum guten Teil ihr Aufblühen dem orientalischen Kunsthandwerk verdanken. Und selbst in der Malerei, sei es in Fresken oder Miniaturen, als deren Vorbilder nur zu oft arabische Handschriftenillustrationen namhaft gemacht werden können [2]), bis zu Pisanello und Gentile Bellini spielt das islamische Element (neben Nordischem und Byzantinischem) eine bedeutende Rolle. Ja, wer es vermag, die Gesamtheit der asiatisch-europäischen Entwicklung in einem zu überblicken, wird vielleicht erkennen, daß jener Umschwung von mittelalterlicher Symbolik und Raumlosigkeit zu der flächig-kulissenhaften Raumbildung des 15. Jahrhunderts zum guten Teil den Ausläufern eines großen Stromes zu verdanken ist, der von dem während des früheren Mittelalters geradezu als einzigem Gebiete an dem natürlichen Erscheinungsbilde (in seiner Art) festhaltenden Ostasien aus, über die große Blüte der persischen Miniaturenkunst (vom 13. Jahrhundert an) nach dem Westen vordrang [3]). — Doch ist im Auge zu behalten, daß neben jener vom Süden (über Sizilien und Süditalien) bis in die Toskana vordringenden Durchsetzung mit einer vielleicht weniger extensiven als intensiven und fast inselhaft zu nennenden direkten Beeinflussung Norditaliens zu rechnen ist, deren Einfallstore in erster Linie Venedig, einigermaßen aber wohl auch die an die Provence anschließenden Gebiete und Genua sind.

Was den Balkan anlangt, so ist, auch wenn wir zunächst die Ausbreitung des islamischen Stromes im Gefolge der osmanischen Eroberung außer acht lassen, eine deutliche Durchsetzung mit islamischen Elementen schon in byzantinischer Zeit festzustellen. Strzygowski hat dafür vor allem im Gebiete der Ausstattung Belege beigebracht [4]). Daraufhin konnte diese Einflußnahme wenigstens für die Umgegend von Athen, auf der Karte einigermaßen angedeutet werden. Eine nähere Untersuchung, wie weit das Byzantinische vor allem im Ornament (arabeske Züge) und in der Architektur in breiterer Schichte bereits vor der Eroberung eine Durchsetzung mit islamischen Elementen aufweist, steht noch aus.

schen Einflüsse sind, was die bildende Kunst anlangt, freilich kaum noch entsprechend gewürdigt worden. Für den Stand der Frage in der Literaturwissenschaft vgl. K. Burdach, „Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesanges, Liebesromans und Frauendienstes (Sitzungsber. der preuß. Akad. der Wissenschaften 1918, S. 994 ff.).

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919, S. 153 ff.

(2) Vgl. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch usw., Jahrb. d. Samml. d. ah. Kaiserhauses, Bd. XVI.

(3) Darüber werde ich an anderer Stelle zu handeln haben.

(4) Amida, S. 365 ff.; siehe auch Strzygowski, Die nachklassische Kunst auf dem Balkan, im „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 1910, S. 40.

Digitized by Google

Was nun den von Osten über Kleinasien vordringenden osmanischen Strom anlangt, so drängt er, in Fortsetzung der seldschukischen Ausbreitung (Konia), die früher vorhandene christliche („byzantinische") Schichte (wagrechte Schraffierung) zunächst ganz an die Küsten und auf die griechische Inselwelt zurück, ohne mit dieser — abgesehen von Spolienbenützung — eine Mischung einzugehen. Erst mit der Überschreitung der Dardanellen und der Eroberung Konstantinopels durch die Türken tritt das Byzantinische als ein das Osmanische anregender Faktor auf (osmanische Moschee und Sophienkirche), doch bedeutet diese Anregung keineswegs die Übernahme und Fortführung der damals lebendigen byzantinischen Tradition, sondern die Auslösung der in der seldschukisch-osmanischen Überlieferung selbst vorbereiteten Voraussetzungen[1]), d. h. also keineswegs eine Mischung (Durchsetzung) des Islamischen mit dem Byzantinischen. Vielmehr findet das Byzantinische innerhalb des islamisierten Gebietes ein selbständiges, aber als lebendige Fortentwicklung nicht mehr in Betracht kommendes Ausleben. Die islamische Schichte hält dabei im allgemeinen ihren Charakter der Oasenhaftigkeit bei, und findet mit der Verbreitung islamischer Kultur — sei es auch nur in kleinen, künstlerisch geringwertigen Denkmälern — ihre Grenzen. So kann etwa als die nördlichste der dieser Schichte angehörenden Moscheen, die von Bosnisch-Brod gelten, während z. B. die heute noch erhaltenen türkischen Bäder von Budapest[2]) bereits als inselhafte Erscheinungen gewertet werden müssen. In diesen Gebieten haben wir es also im wesentlichen mit dem Bilde einer „Überlagerung" zu tun, bei der die ursprünglich vorhandene Schichte so viel wie ganz ausstirbt.

Von dieser Überlagerung blieben außer den noch zu behandelnden Gebieten des Balkan im weiteren Osten das armenische Hochland und zum Teil Georgien als christliche Gebiete befreit. Hier tritt an die Stelle der Überlagerung die Durchsetzung, ähnlich, wie sie beim Eindringen der Gotik in Nord- und Mittelitalien festzustellen war. Wie dort (Mailand), so fehlt es auch hier nicht an inselhaften Zentren des Islam, wie sie etwa durch die Moscheen und Paläste von Ani und Erzerum gegeben sind. Im übrigen wird aber die christlich armenische Kunst, sei es Baukunst[3]) oder (Miniaturen-)Malerei[4]) und selbst die figürliche (und Grabstein-)Plastik[5]), vor allem, was die ornamentalen Details anlangt, schon vom Beginn des ersten Jahrtausends an bis zu der Blüte im 13. und 14. Jahrhundert in hohem Maße von den islamisch-türkischen Elementen durchsetzt (Abb. 8); das Auftreten von Stalaktitenschmuck, farbiger Plattenverkleidung in der Art von Fliesen, Nischengliederungen, von Arabesken in der Ornamentik u. dgl. mehr, sind Züge, die mit dem Vorhandenen aufs engste verschmelzen. Am stärksten ist diese Durchsetzung in dem zwischen Araxes und Kur südöstlich in das Gebiet der islamischen Schichte vorspringenden Teile des Hochlandes[6]), während etwa an der Stelle, wo der Araxes das armenische Hochland verläßt, die Grenze der beiden Schichten in den benachbarten Kunstzentralen Etschmiadzin (Kloster) und Erivan (Moscheen, Paläste)

(1) Siehe meinen Aufsatz „Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter" in Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1919, S. 162f.; vgl. auch meine „Türkische Dekorationskunst" in Kunst und Kunsthandwerk 1920, S. 26ff.

(2) Vgl. Fischer von Erlach, Entwurf einer historischen Architektur, Taf. I.

(3) Vgl. z. B. Strzygowski, Baukunst der Armenier, Abb. 776 u. a.

(4) Ebendort, S. 538 f. und die dort angegebene Literatur.

(5) Ebendort, Abb. 674 u. a. Vgl. auch H. Glück, Die beiden „sasanidischen" Drachenreliefs (Publ. d. kaiserl. osman. Museen IV, Konstantinopel 1917), S. 27 u. 38 ff.

(6) Siehe H. Glück bei Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, S. 609 ff.

Digitized by Google

Abb. 1. Mylije, Holzkirche.

Abb. 2. Humora, Klosterkirche, Choransicht.

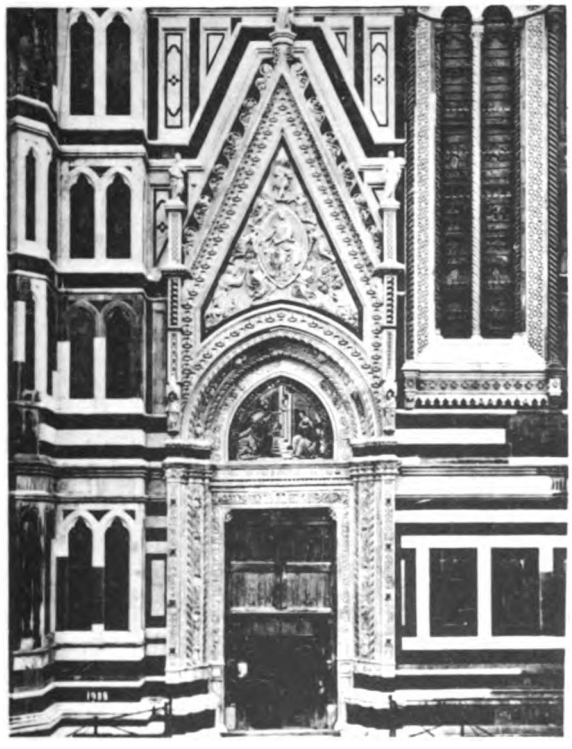


Abb. 3. Florenz, Domfassade, Detail.

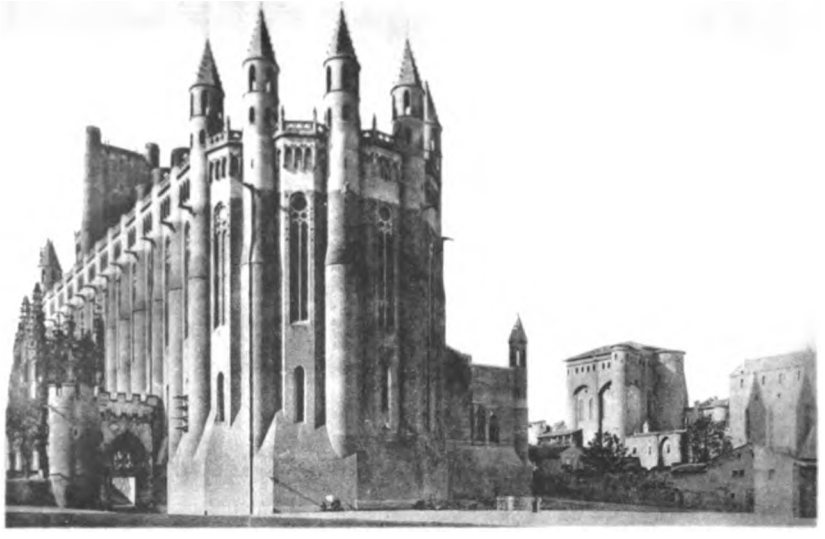
Abb. 4. Amalfie, Kathedrale, Fassade.

Zu: H. Glück, Das Kunstgeographische Bild des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance.

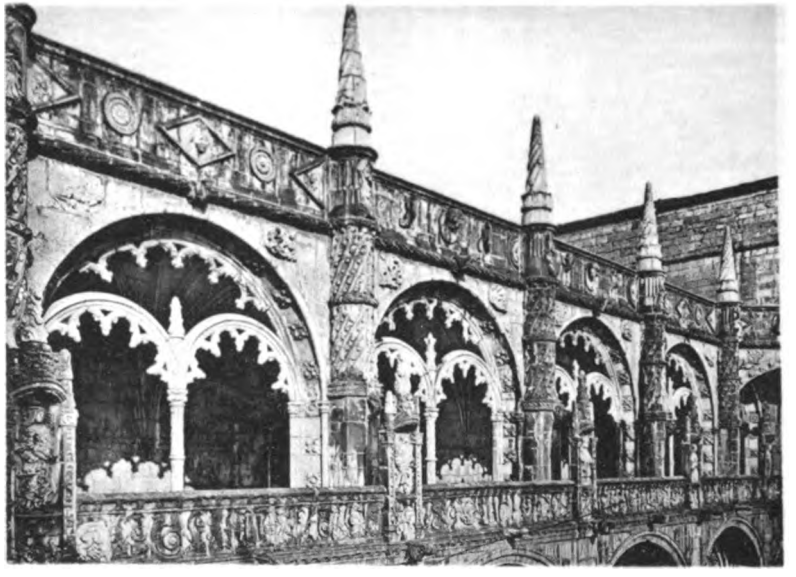
Digitized by Google

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google



5) Alby, Kathedrale, Choransicht.



6) Belem, Kloster Dos Jeronymos, Kreuzgang.

7) Gracanica, Kirche.

8) Amagu, Kirche, Portallünette.

Zu: H. Glück, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance.

Digitized by Google

Digitized by Google

aufs schärfste erkennbar wird. — In Georgien dringen die islamischen Elemente vor allem im Wege des Ziegelbaues längs des Kurtales vom Osten her vor, wobei dieses Vordringen nur einen kleinen Ableger jener noch weit ausstrahlenden Bewegung bedeutet, mit der der Islam Südrußland bis zu der allgemeinen Linie Kiew-Jaroslaw durchsetzt.

III. In Rußland selbst erscheint als bodenständige Kernschicht eine durch die eigentümliche Holzarchitektur (Abb. 1) und das volkstümliche Kunstgewerbe charakterisierte Kunst (dünne, senkrechte Schraffierung), deren inselhafte Durchsetzung vom byzantinischen Süden her zu der auch heute noch nicht überwundenen Ansicht führen konnte, die russische Kunst sei nichts anderes als eine barbarisierte byzantinische. Was sowohl die volkskünstlerischen Elemente sowie auch die Holzbaukunst anlangt, so schließen sich, abgesehen von den entsprechenden Differenzierungen, an das eigentlich russische Kerngebiet der schon behandelte skandinavische Westen (wobei im besonderen Stabwerkbau und Blockbau zu trennen wäre), sowie die polnischen, ungarischen und zum Teil die tschechischen und südslawischen Gebiete an, wobei freilich der Bestand an Denkmälern in den einzelnen Gebieten noch sehr mangelhaft zu belegen, bzw. nur im Rückschlusse festzustellen ist.

IV. Schließlich bleibt noch die durch wagrechte Schraffierung eingetragene Schichte zu besprechen, die vielleicht kurz mit dem sehr allgemeinen Schlagworte „byzantinisch" bezeichnet werden kann, treffender aber als Rest der im Christentum orientalisierten Mittelmeerkultur aufzufassen ist. Demgemäß stellen diese Gebiete einen durch Durchsetzung und Überlagerung im Verschwinden begriffenen Schichtenrest dar, dessen fortschreitende Aufzehrung im Kartenbilde folgendermaßen deutlich wird. Während für den südlichen Mittelmeerkreis (einschließlich Syrien und Spanien) für unseren Zeitpunkt ein selbständiges Fortleben der christlichen Schichte infolge der frühzeitigen islamischen Überschwemmung schon längst nicht mehr in Betracht kommt, blieb während des Mittelalters die christliche Überlieferung in Kleinasien immerhin einigermaßen aufrecht, um in unserem Zeitpunkte bereits fast völlig überlagert zu sein (wagrechte Umrandung); nur im armenischen Hochlande, wo schon die natürliche Abgeschlossenheit dem Islam eine durchgreifende Besitznahme verwehrte, blieb ein größerer Rest dieser Schichte bestehen, wenn auch — gerade zu dieser Zeit — stark von dem islamischen Strome durchsetzt. In Griechenland und auf den Inseln fand das „Byzantinische" ziemlich ungehindertes, wenn auch von Osten nicht ganz unberührtes[1]) Fortleben, von den Verhältnissen in den nördlichen Gebieten der Balkanhalbinsel nach der Einnahme von Konstantinopel war bereits oben die Rede. Aber auch in den Gebieten nördlich des Balkan (Bulgarien, Rumänien, Bukowina) blieb abgesehen von einigem Eingreifen islamischer Elemente die mit der osteuropäischen Nordkunst vermischte byzantinische Tradition in lokalen Differenzierungen aufrecht und hatte, wie bereits erwähnt, auch entscheidend in russisches Gebiet eingegriffen, so daß die durch den Islam gleichsam in ihrem Kern ausgehöhlte byzantinische Schichte zu beiden Seiten des Keiles fortvegetierte.

Diese bisher umschriebene westasiatisch-osteuropäische Schichte bildet einen östlichen Teil des gesamten, die alte christliche Mittelmeerüberlieferung fortführenden Kreises und ist von dem westlichen Teil vor allem dadurch unterschieden, daß in

(1) Über die Durchsetzung der spätbyzantinischen Kunst mit islamischen, bzw. durch den Islam vermittelten östlichen Elementen stehen mit Ausnahme der erwähnten Hinweise Strzygowskis nähere Studien noch aus, wenngleich davon eine große Ergiebigkeit zu erwarten ist.

Digitized by Google

ihr die vom Iran über Armenien vordringende Orientalisierung[1]) sich in stärkerem Maße durchgesetzt hat, was besonders in der Architektur durch das Vorherrschen des zentralen Kuppelbaues und seiner Elemente zum Ausdruck kommt (Abb. 7). Der westliche Teil dagegen, der (in der Karte in dünnerer Schraffierung eingetragen) vor allem Nord- und Mittelitalien und die östliche Adriaküste (Istrien, Dalmatien) umfaßt und nach Gallien übergreift, wird in der Baukunst durch das Vorherrschen des Langhauses und auch sonst durch das stärkere Nachwirken des antiken Geistes charakterisiert[2]). Von der nordischen Durchsetzung dieser Schichte in Mittel- und Norditalien, sowie von Südfrankreich war bereits die Rede. Am wenigsten berührt, sowohl von der nördlichen (gotischen) als auch von der südlichen (islamischen) Durchsetzung blieb in Italien der mittlere östliche Teil, wo auch das geringste kunsthistorisch bedeutsame Leben entfaltet wird. Neben diesen beiden Schichten hat aber auch der östliche Teil der Mittelmeerschichte nach dem Westen hinübergespielt; weit vor unserer Zeitstellung zeigt sich dies in ganz hervorragendem Maße in der Verbreitung jener Kirchen, die nach dem Muster iranischer Bauten und der Apostelkirche[3]) mehrere Kuppeln, sei es in einer oder in Kreuzachsen, anordnen: So in Italien San Marco in Venedig, S. Sabino zu Canosa, S. Antonio zu Padua, in Molfetta und Trani; in Frankreich bilden die aquitanischen Kuppelkirchen mit St. Front in Perigueux an der Spitze den eigentümlichen Fall einer inselhaften Schichte. Auch in Deutschland ist noch im früheren Mittelalter teils inselhaftes Eingreifen (Paderborn, Bartholomäuskapelle), teils ein Durchdringen der byzantinischen Ostschichte festzustellen (Malerei). Während aber in Deutschland und Nordfrankreich diese „byzantinischen" Elemente für unsere Zeitstellung kaum mehr in Betracht kommen, d. h. bereits aufgezehrt sind, wurden im Süden jene Bauten und die damit zusammenhängenden, auch sonst verbreiteten Elemente beim Wiedererwachen der Kuppelidee in der Renaissance von Bedeutung, und im gleichen Sinne ist die inselhafte Verbreitung byzantinischer Malerschulen in Italien im Auge zu behalten, die in die Renaissance hinein wirkten. In Sizilien und Unteritalien[4]) aber wirkt die alte byzantinische Grundlage noch durch die islamische und normannische Überlagerung nach (Abb. 4).

Überblicken wir nun nochmals das beschriebene kunstgeographische Bild in seiner Gesamtheit, mit besonderer Beachtung des im zweiten Teil des Titels dieses Aufsatzes gestellten Problems, so ergibt sich folgendes:

Als die ihrem Ursprung nach älteste der dargestellten Schichten (wagrecht) erscheint die kurzweg als „byzantinische" bezeichnete[5]). Sie erscheint in einem Stadium der Zersetzung, als Rest der ursprünglich den ganzen Mittelmeerkreis umfassenden und vom Osten und Norden schon während des frühen Mittelalters durchsetzten antiken Schichte. Ihr Schicksal wird bestimmt durch die Umklammerung zweier großer lebendiger Ströme, die in unserem Zeitpunkte eben auf der Höhe ihrer Expansions-

(1) Siehe Strzygowski, a. a. O., S. 709 ff.

(2) Wie weit dieser Teil bereits vor unserem Zeitpunkte von nordischen (gotischen, langobardischen, fränkischen) Elementen durchsetzt wurde, kommt hier nicht mehr in Betracht, die Schichte erscheint für unseren Zeitpunkt als eine aus diesen Mischungen bereits vergorene Gegebenheit.

(3) Siehe Strzygowski, a. a. O., S. 753 f.

(4) Auch in Sardinien, wo aber zu unserem Zeitpunkte das „Byzantinische" als lebendige Schichte nicht mehr in Betracht kommt.

(5) Man beachte, daß die in der älteren kunsthistorischen Literatur übliche Bszeichnung des „Romanischen" als „Byzantinisch" den hier aus einer universelleren Einstellung sich ergebenden Verhältnissen näher kam, als die gegenwärtig aus der bloßen Einstellung auf den Westen übliche.

Digitized by Google

kraft stehen, des islamischen im Osten und des gotischen im Norden. Und zwar ergibt sich eine Gesetzmäßigkeit darin, daß alle Gebiete der aussterbenden Mittelmeerkultur, die sich in einem Stadium der Durchsetzung durch einen der beiden lebendigen Ströme befinden, einen kräftigen künstlerischen Aufschwung erfahren, indem durch die eintretende Mischung Neues entsteht, oder mit andern Worten, das alte Heimische, durch das eindringende Fremde befruchtet wird, eine „Renaissance" erlebt. So hatten die vom Islam überströmten Gebiete des südlichen Mittelmeeres solche aus einer Durchsetzung entspringende Blüteperioden bereits am Beginne des Mittelalters erfahren — man denke z. B. an Cordoba, Kairuan, das tulunidische Kairo, an den Felsendom in Jerusalem oder die große Moschee von Damaskus —, später bedeutete die seldschukische Periode in Kleinasien das Übergreifen des islamischen Stromes auf die nördlichen Mittelmeerländer. In dem Zeitpunkte, den unsere Karte darstellt, ist diese Durchsetzung des südlichen Mittelmeerkreises bereits einer Überlagerung gewichen, d. h. die alten Elemente der Mittelmeerkultur haben in diesen Gebieten kaum mehr entwicklungsgeschichtliche, neuschöpferische Geltung, der neue, vor allem an die Türken (Mameluken, Seldschuken) gebundene Vorstoß vom Osten, bringt statt der früheren lokal differenzierten Durchsetzungsprodukte überall die gleichen neuen Formen zur Herrschaft (Medrese, Grabkuppel usw.)[1]). — Ähnlich hatte auch — vom frühen Mittelalter an — die Durchsetzung der antiken Mittelmeerschichte durch den Norden zwischen Loire und Rhein die neuen Ansätze gezeitigt, aus denen dann die Gotik hervorwuchs, deren Schichte und Abgrenzung sie als die allmählich nach dem Osten vordringende Auseinandersetzung des Nordens mit den Auswirkungen der südlichen Mittelmeerkultur erscheinen läßt.

Das auf der Karte wiedergegebene Bild zeigt nun die Lage, in der die beiden verselbständigten Ströme, der von den Türken getragene islamische und der vom germanischen Norden getragene gotische sich mit den letzten Resten der mittelländisch-byzantinischen Schicht auseinandersetzen. In den Durchsetzungsgebieten entsteht jeweils das Neue, die Renaissance der alten Kulturschichte. Und wie wir diese alte Schichte in eine westliche und eine östliche differenziert haben, und z. B. für die letztere den zentralen Kuppelbau, für die erstere das Langhaus mit starken inselhaften Einschlägen des östlichen Kuppelbaues als charakteristisch erkannt haben, so gestaltet sich die Renaissance in beiden Gebieten als eine Neubelebung eben dieser Züge, indem im Osten eben der Zentralbau (osmanische Moschee), im Westen der Kampf zwischen Zentral- und Längsidee und ihr Ausgleich (Gesútypus) bestimmend wird[2]). Während aber die Durchdringung im Osten eine verhältnismäßig einfache ist, indem Orientalisches auf bereits stark Orientalisiertes stößt, und deshalb geringere Widerstände zu einer freien Entfaltung höchster Monumentalität führen, stauen sich in Italien die verschiedensten Kräfte, und ergeben das tragische Ringen, das die ganze Entwicklung durchzieht. Das Bild, das Italien auf der Karte als ein zwischen den beiden einheitlichen lebendigen Strömen zerrissener Boden aufweist, läßt aber um so mehr die Gesetzmäßigkeit erkennen, nach der das Neue in den Gebieten kultureller Durchdringung entsteht. Wie im Osten Konstantinopel, so werden die Kunstzentralen Venedig und Mailand als Einfallstore verständlich[3]). Florenz und Rom bilden zwei Brennpunkte, in denen

(1) Siehe meine „Türkische Dekorationskunst" in „Kunst und Kunsthandwerk", 1920.
(2) Ähnlich ersteht eine Renaissance in Armenien.
(3) Ähnlich erklärt sich im Norden die örtlich und zeitlich inselhafte Kunstblüte in Prag am Ausgang des Mittelalters.

Digitized by Google

sich die vom Süden und Norden durchsetzenden Strahlen in höchster Intensität sammeln, während das östliche Mittelitalien, von diesen befruchtenden Strahlen kaum berührt, für die Entwicklung geradezu ausscheidet.

Mannigfache Fragen werden durch eine derartige Betrachtung ausgelöst, auf die in diesem rohen Gerüste nur kurz andeutend hingewiesen werden konnte, ja in vieler Hinsicht müßte erst nach den obigen Feststellungen die eigentliche Problemstellung einsetzen. Man bedenke etwa im Zusammenhang mit unserer Darstellung Fragen wie folgende: Wie weit ist die Entstehung und Ausbreitung einer Kunstschichte an volkliche, religiöse, soziale, politische Faktoren gebunden? Welche Rolle spielen natürliche Schranken? Worin liegt der Grund der verschiedenartigen Ausbreitungsart einer Schichte in verschiedene Gebiete (siehe oben Gotik)? und wodurch sind die Grenzen der Ausbreitung bedingt? Sind diese Grenzen, diese Verschiedenartigkeit von Inselhaftigkeit, Durchsetzung und Überlagerung wirklich bloß Zufall der Geschichte, oder steht nicht deren zeitlichem Wechsel eine Konstanz gegenüber, die dem „Ich" eines Lebewesens gleichkommt, das bei allem Wechsel seiner Entwicklung dasselbe bleibt, sein Wesen ausmacht? — Diese Konstanz zu erkennen, die Gebundenheit der Kultur an die relativ gleichbleibenden Voraussetzungen der Erde, wäre das Ziel einer solchen auf Entwicklung eingestellten geographischen Betrachtung im Gegensatze zu der geläufigen historischen, die nur den Wandel der Erscheinungen im Auge hat und darüber das Bleibende, das „Ich", vergißt. Um dies nur einigermaßen anzudeuten, sei folgendes vor Augen gehalten: Sind nicht Grenzen, wie sie sich in unserer Darstellung scheinbar als historische Zufälligkeit der bestimmten Zeitstellung ergaben, von einer dauernden Geltung, ungeachtet äußerlicher politischer Verschiebungen? Um ein Beispiel zu geben: Das Durchsetzungsbereich, das sich in unserer Karte für das Eindringen des gotischen Nordstromes auf italienischem Boden ergab, deckt sich im wesentlichen mit dem des langobardischen Nordstromes, die vom Süden eindringende islamische Sphäre entspricht in ihrem Wirkungskreise einem bis jetzt kunsthistorisch nicht beachteten Eindringen punisch-karthagischer Elemente, die für die Bildung der stadtrömischen Kunst entscheidend wurden[1]), und dieses Wirkungsgebiet in Süditalien ergibt zusammen mit Nordafrika, Spanien und den westmittelländischen Inseln bereits in prähistorischer Zeit eine zusammenhängende Schichte, die in ihrer Ausdehnung dem entspricht, was innerhalb der islamischen Kunst mit maghribinisch bezeichnet wird. Zugleich ergibt das erwähnte Eindringen punischer Kultur in Süditalien dasselbe Bild der Durchsetzung einer bereits vorher vom Osten vorgedrungenen Schichte, nämlich der griechischen Kolonialkunst in Sizilien und Unteritalien, wie es sich im Mittelalter (s. die Karte) durch das Eingreifen des Islamischen in die byzantinische Grundlage ergibt.

Die Existenz solcher Grenzen scheint danach freilich nur in Zeiten eines intensiveren historischen Lebens deutlich greifbar zu werden, doch bestehen sie auch aufrecht, wenn sie auch die historische Konstellation gerade nicht aktiv werden läßt. Um sich dessen bewußt zu werden, denke man an den dauernden Unterschied zwischen Nord- und Süditaliener, Nord- und Südfranzosen oder man stelle dem kunstgeographischen Bilde Europas das Bild etwa des ost- oder südasiatischen Kunstkreises gegenüber. Daß dabei, welche Zeit immer man auch in Betracht ziehen

(1) Historisch wurde auf diese Beziehungen neuerdings von Hesselmeyer, Das vorrömische Karthago in seiner Bedeutung für den spätrömischen Kolonat (Korrespondenzbl. f. d. höh. Schulen Württembergs, 23. Jahrg. 1916, S. 393 ff.) hingewiesen; kunsthistorisch habe ich das Material in einem druckfertigen Werke über die „Bäder Konstantinopels" auseinandergelegt.

Digitized by Google

mag, eine bestimmte Struktur als charakteristisch hervortritt, die für die entwicklungsgeschichtliche Wertung von größter Bedeutung sein kann, das zeigte ja schon im kleinen die Gegenüberstellung der gotischen und der islamischen Schichte oder das Bild Spaniens im besonderen, mag auch die graphische Unterscheidung ihrer Struktur als für die gegenwärtigen Zwecke genügend noch so verallgemeinernd gehalten sein.

Bemerkungen zu den Abbildungen (Taf. 20—21)

1. Mylije, Holzkirche als Beispiel nordosteuropäischer Schichte.
2. Klosterkirche Humora (Bukowina) als Beispiel „byzantinischer" (ostmittelländischer) Durchsetzung der nordosteuropäischen Schichte mit inselhaftem gotischen Einschlag. Ziegelbau, Trikonchos, Nischengliederung und Gemäldeschmuck sind ostmittelländische Elemente; das ausladende spitze Holzdach und Höhendrang bezeichnen das Nordische; die gotische Umrahmung des Aspisfensters erscheint als inselhafter Fremdkörper innerhalb der flächigen Gliederung.
3. Florenz, Domfassade, Detail als Beispiel gotischer Durchsetzung mittelländischer Grundlage mit islamischem Einschlag. Gotische Schmuckformen wie Krabben, Fialen, Rundstäbe usw. werden farbig-dekorativ umgewertet und verlieren ihre struktive Funktion (Portal), oder werden in flächenfüllender, untektonischer Reihung benützt (Wandfüllungen); byzantinische Typen (Majestas im oberen Giebelfeld) werden linear und plastisch bewegt und individualisiert; die schrägen Wandungen des Fensters und dessen unterste Leiste, die in unendlichem Rapport gegebenen Arabesken, Palmettenrosetten und die Reziprokmuster des Islam.
4. Amalfi, Kathedrale als Beispiel des sizilianisch-süditalischen Mischstiles. Die mittelländische Grundlage ist einerseits durch die antikisierende Giebelform, andererseits den byzantinischen Mosaikschmuck und durch die untektonische Flächenhaftigkeit gegeben; das Islamische durch die kunstgewerbliche Kleinarbeit und Farbigkeit und durch motivische Details (Schichtwechsel, Verkleidungsprinzip, Stern- und Rautenschilde, heraldische Löwen); die Gotik ist entmaterialisiert und in ornamentale Flächenhaftigkeit gebannt (Maßwerkfenster der Vorhalle), ihre Motive (Spitzbogenreihen) in phantastischer Durchsetzung unendlich gereiht.
5. Alby, Kathedrale als Beispiel südfranzösischer „Gotik": Die gotischen Elemente (s. Portalbau links) erscheinen als direkte Nachahmungen von Denkmälern der gotischen Kernschichte oder sind als solche (Fenster) in das ihnen fremdartige System kubischer Massen eingefügt, in denen sich das nachliebende Westmittelländische („romanische" Formelhaftigkeit) mit der abstrakten Phantastik der über Spanien vorgedrungenen islamischen Einschläge mischt. Für das letztere vgl. etwa die kubische Flächenhaftigkeit des Unterbaues und die zylindrischen Strebetürme mit der gleichartigen Motivverwertung am schiefen Turm von Saragossa (Abb. siehe bei M. Dieulafoy, Gesch. d. Kunst in Spanien und Portugal, [Ars una], S. 169), oder auch bei Abb. 6.
6. Belem, Kloster Dos Jeronymos, Obergeschoß des Kreuzganges als spätes Beispiel der Durchsetzung nachwirkender islamischer (Ornament) und gotischer (Arkadenbogen) Inselhaftigkeit (Mudejarstil). Die bereits durchdringenden Renaissancemotive sind noch den übertriebenen Prinzipien der beiden Hauptfaktoren angepaßt.
7. Gracanica (Serbien), Kirche als Beispiel ostmittelländischer Schichte.
8. Amagu (Armenien), Portallünette als Beispiel ostmittelländisch-islamischer Durchsetzung: „byzantinischer" Madonnentypus in teilweise islamischer Formgebung (Teppich in unverkürzter Aufsicht, Sitzmotiv, Kopfschmuck). Die in arabeskes Rankenwerk eingegliederten Heiligengestalten des Hintergrundes lassen durch motivische und formale Übereinstimmungen die innere Zusammengehörigkeit des christlichen Ostens mit dem äußersten mittelländischen Westen („Romanik") erkennen.

Digitized by Google

EIN HEIDNISCHES ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO DI STORIA ED ARTE IM SPIEGEL DER SPÄTANTIKEN KUNST ÄGYPTENS

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Von STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL

Was heißt eigentlich orientalische Kunst? Versteht man darunter die im Orient entstandenen Bildwerke, oder solche, die im Geist und Sinn der orientalischen Schöpfungen im Nicht-Orient gearbeitet sind? Es muß einmal ausgesprochen werden, nicht der Ort der Aufbewahrung eines Kunstobjektes, auch nicht immer der Ort seiner Entstehung sind entscheidend... Die Frage des Ortes darf nicht mit der geistigen Provenienz verwechselt werden. (H. Kehrer, Die hl. drei Könige II, S. 18.)

Als Pervanoglu[1]) die im Triestiner städtischen Museum für Geschichte und Kunst befindliche Elfenbeintafel (Tafel I, Abb. 1) veröffentlichte, hat er sich betreffs der Herkunftsfrage darauf beschränkt, unter Bezugnahme auf den Aufbewahrungsort der Platte — ihr Fundort ist unbekannt geblieben — auf die Möglichkeit ihrer Entstehung auf istrischem Boden zu verweisen. Venturi nennt unser Relief in seiner storia del arte italiana I, p. 502, 531 (Milano 1901) unter den spätantiken Elfenbeinschnitzereien Italiens. G. Caprin[2]), der in seiner Beschreibung Triests eine photographische Nachbildung desselben bringt, knüpft unter Außerachtlassung von Strzygowskis[3]) Hinweis auf den Zusammenhang der Tafel mit der spätantiken Kunst Ägyptens, mit ihrer Bezeichnung als istrische Arbeit an Pervanoglu an. — Im Folgenden soll den von Strzygowski angedeuteten Beziehungen, deren Erörterung Manches zur Erweiterung der Kenntnis der spätantiken Elfenbeinschnitzerei beitragen dürfte, in ausführlicher Weise nachgegangen werden.

* * *

Unser Relief wurde im Jahre 1876 durch das oben genannte Museum aus dem Nachlaß des Konservators Dr. Kandler erworben. Die Höhe der Tafel beträgt 20,28 cm; die Breite 13,4 cm; die Dicke 6—6½ mm.

Das von einem durch Putten belebten Rankenrahmen eingefaßte, durch einen Quersteg zweigeteilte Mittelfeld weist im oberen Feld die Begegnung der Dioskuren, im unteren Europa[4]) mit dem Stier. In der oberen Szene zwei aufeinander zueilende, einander umarmende Knaben: in kurze, ärmellose Tuniken gekleidet, sind sie mit einer an phrygische Mützen erinnernden Kopfbedeckung versehen; an den Füßen tragen sie Sandalen. Dahinter — zu beiden Seiten — übereinander angeordnet, je zwei die Speere des Brüderpaares haltende Flügelputten (der untere rechter Hand am Boden kniend). Im unteren Feld in ärmellosem Chiton, um

(1) Pervanoglu, Ein Dyptichon des städt. Museums zu Triest, Arch. Ztg. 1876, S. 131, Taf. 12.

(2) G. Caprin, Trieste (Bergamo 1906), S. 103.

(3) J. Strzygowski, Die Porphyrgruppen von San Marco in Venedig (Beiträge zur alten Geschichte, Bd. II, S. 105—125.

(4) Strzygowskis Annahme, es könnte auch Pasipha gemeint sein, widersprechen die uns überkommenen Darstellungen der beiden Mythen (A. Baumeister, Denkmäler der kl. Altertumskunde, München und Leipzig 1885, 1887; I, S. 517—519; II, S. 1188—1190).

Digitized by Google

die Schultern ein Tuch, Europa, den Stier liebkosend; auf seinem Rücken ein nacktes Knäblein, das ihn mit der Rechten beim Horn packt; ein anderes will ihn am Schwanz nach rückwärts ziehen; zwischen seinen Beinen ein dritter, geflügelter Putto, der am Boden knieend den Stier an den Hinterfüßen gefaßt hat. In dem Raum zwischen den beiden ersteren Knäblein in einem Rund ein bärtiges Antlitz. Pervanoglu glaubte in demselben den Besteller des Reliefs erblicken zu dürfen; mich däucht es wahrscheinlicher, daß wir es hier mit einer abgekürzten Wiedergabe von Zeus zu tun haben, die zur Verdeutlichung der Szene dienen sollte. Je zwei von außen zum Schein durch Pilaster gestützte (von denen rechter Hand sind allerdings nur die Auflager vorhanden), fächermuschelartige Bekrönungen, Rudimente einer Nischenarchitektur, schließen die beiden Darstellungen in Dreiviertelhöhe ab. In den Zwickeln, zwischen den Muscheln, wiederholt sich in palmettenartig auseinander gefalteten Lappen deren Grundmotiv. Zwischen siebenteiligen Blättern, die diagonal gerichtet die Ecken des Rahmens betonen — die beiden oberen berühren mit ihrer Spitze den äußeren, die beiden unteren den inneren Rand, dessen Dicke dem das Mittelfeld quer teilenden Steg entspricht — schlingt sich in Rahmenbreite eine Weinranke hin, in ihren Windungen Trauben lesende und mit Vögeln spielende Flügelputten bergend.

Stier, Gewänder, Blattwerk und darin befindliche Putten weisen Spuren rötlichbrauner Farbe auf. Am Nischenabschluß wechseln Karmin und Blau; dazwischen glänzt es von eingestreutem Gold. Auch an der Kleidung und Beschuhung der Dioskuren sind Reste von Gold wahrzunehmen. Das Bildnisrund ist gleichfalls goldgefärbt. Das neben dem noch stark vergoldeten linken Vorderbein des Stieres sichtbare Braun läßt darauf schließen, daß er erst nach vollzogener Grundierung in brauner Farbe vergoldet worden war. Der Hintergrund des Mittelfeldes ist blau gefärbt, während der Grund des Rahmens rot mit blau mengt. So ist fast das ganze Relief in Farbe getaucht; anscheinend wurden nur die entblößten Stellen an den Trägern der szenischen Darstellungen unbemalt gelassen.

Das Relief ist stark unterschnitten. Die Extremitäten einzelner Figuren sind völlig vom Grund gelöst, so daß dadurch der Eindruck erweckt wird, als spielte sich die Szene im freien Raum ab. Die Reliefhöhe entspricht der Höhe der Rahmeneinfassung.

Die oberen Ecken der Tafel sind abgeschnitten, ebenso der äußere Steg der Rahmenschmalseiten. Aus dem mittleren Drittel der rechten Rahmenlangseite ist ein schmaler Streif herausgebrochen. Aus der rechten Hälfte des unteren Rahmenteiles und aus dem unteren Teil der anstoßenden Längsseite fehlt ein breiter Streif. Zwei mächtige Sprünge furchen, die Tafel dreiteilend, dieselbe ihrer ganzen Höhe nach. In der Darstellung der Dioskurenbegegnung ist der untere Teil des Speerschaftes der Putten abgebrochen, ferner die linke Hand des rechten Speerträgers; das linke Vorderbein des Stiers fehlt gleichfalls; durch Beschädigung des Rahmens sind auch die sich in den Windungen der Weinranken tummelnden Putten in Mitleidenschaft gezogen worden. Auf der unteren Schmalseite des Rahmens sind in seiner Dichte zwei Löcher wahrzunehmen; desgleichen im oberen und unteren Viertel der linken Längsseite. Sie dienten offenbar der Befestigung der Tafel auf einer Unterlage, worauf auch das Beschneiden des Randes hindeutet. Die Rückwand der Elfenbeintafel wurde in jüngster Zeit zur Verstärkung mit einem Messingblech verkleidet.

Von der irrigen Annahme ausgehend, das Relief wäre erst später vergoldet worden, schloß Pervanoglu, es hätte einst als Evangeliendeckel gedient. Aller

Digitized by Google

Wahrscheinlichkeit nach gehörte unsere Tafel ursprünglich als Deckel zu einem jener Kästchen, wie sie die vornehmen Damen der Spätantike zur Aufbewahrung ihres Schmuckes zu verwenden pflegten. Daher wohl auch die Wahl erotischer Motive.

* * *

In den der klassischen Kunst angehörenden Verbildlichungen Europas mit dem Stier wird durchwegs ihre Entführung geschildert, so daß wir sie stets auf dem Rücken des Tieres sitzend[1]) erblicken. Die Annäherung des Stieres an Europa wird erst in der hellenistischen Kunst, — zumal in der apulischen Vasenmalerei — zum Gegenstand der Darstellung gemacht. Auf einem jener Bilder sitzt Europa auf einem Rasenhügel, den Stier betrachtend, der ihr unterwürfig naht[2]); auf anderen eilt sie hurtigen Fußes auf ihn zu und streichelt ihn[3]); auf zweien der letzteren wird Zeus[4]), in Anlehnung an die auch auf unserer Schnitzerei veranschaulichte Variante des Mythos, der zufolge der Gott seine Erwählte durch einen von ihm gesandten Stier entführen ließ, in voller Gestalt oberhalb der Szene sichtbar; dann wiederum, auf einem spätantiken Mosaik aus Halikarnass, steht Europa in träumerischer Haltung neben dem Stier, seinen Hals umschlingend[5]). Solche Schilderungen sind es, auf die letzten Endes unser Relief zurückgeht. Auf einem die Empfängnis Danaës veranschaulichenden Graffito eines spätantiken Wandbelages im Kaiser-Friedrich-Museum[6]) — Wulff zufolge die Kopie eines alexandrinischen Vorbildes — erscheint Zeus in der gleichen verkürzten Darstellung.

Die orientalischer Sitte entsprechende Begrüßung der Dioskuren — ähnlich wird auch „die Begegnung Mariä mit Elisabeth, wie man sie zuerst auf syrischen Denkmälern findet[7]),“ verbildlicht — regt, wo es sich hier um Männer handelt, vor allem anderen zu einem Vergleich mit den einander umarmenden Kriegern an der Südfassade von S. Marco — angeblich die Söhne Kaiser Konstantins — und der Wiederholung jener Szene in der Bibliothek des Museo Vaticano[8]) an: Werke zweifellos ägyptischer Herkunft, in deren namentlich bei den vatikanischen Skulpturen merkbarer Formenhärte, starrem Ausdruck, mißlungenen Proportionen (besonders auffällig die übergroßen Köpfe) sich unverkennbar koptische Einflüsse äußern. Wie der linke der Tyndariden dem anderen den rechten Arm um die Schultern legt, wie sie den Blick aus der Bildebene heraus halb gegen den Beschauer wenden, entspricht durchaus den obigen Gruppen, mit denen sie auch deren formale Eigentümlichkeiten teilen. Die von Hintergrundsarchitektur sich lösenden, freiräumlich empfundenen Dioskuren erinnnern — auch in ihrer Ungeschlachtheit — an die aus einer Muschelnische hervortretende, untersetzte Figur des in orientalische Tracht gekleideten Daniel, wie sie uns eine koptische Holzskulptur des Kaiser-Friedrich-Museums[9]) überliefert (Abb. 5). Ihre Bekleidung — in der älteren Kunst auf einen Überwurf und eine eiförmige Kappe beschränkt — läßt sich aus dem Bestreben erklären, ihre Darstellung unter Anlehnung an den Geschmack der damaligen Zeit umzugestalten. [Siehe auch die zeitgemäß gewandeten Musen des dem aus-

(1—4) J. Overbeck, Atlas der griechischen Kunstmythologie, Leipzig 1872, Taf. VI, 7—11, 14, 16, 18 bis 32; Taf. XII, 5, 6, 20, 22, 23; 2) Taf. VI, 12; 3) Taf. VI, 13, 15, 17; 4) Taf. VI, 13, 17; (5) Taf. VII, 4.
(6) O. Wulff, Neuerwerbungen, S. 31, Fig. 13. (Amtl. Berichte der kgl. Kunstsammlungen, 1913.)
(7) Beispiele bei J. Strzygowski, a. a. O., S. 111 und bei O. Wulff, Altchr. u. mittelalterl. Bildw., Berlin 1909, I, S. 202, Nr. 967, 968, Taf. LVIII.
(8) J. Strzygowski, a. a. O., Fig. 1—3.
(9) O. Wulff, a. a. O., S. 73, Nr. 242.

Digitized by Google

Abb. 1. Elfenbeinrelief mit den Dioskuren und Europa im Triestiner Museo Civico di storia ed arte. (Phot. Alinari)

Zu: POGLAYEN-NEUWALL,
EIN HEIDN. ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Elfenbeingeschnitzte mythische Gestalt (Musée de Cluny) (Phot. Giraudon)

Abb. 3. Elfenbeinrelief mit Apollo und Daphne (Museo Nazionale in Raveña) (Phot. Giraudon)

Digitized by Google

Digitized by Google

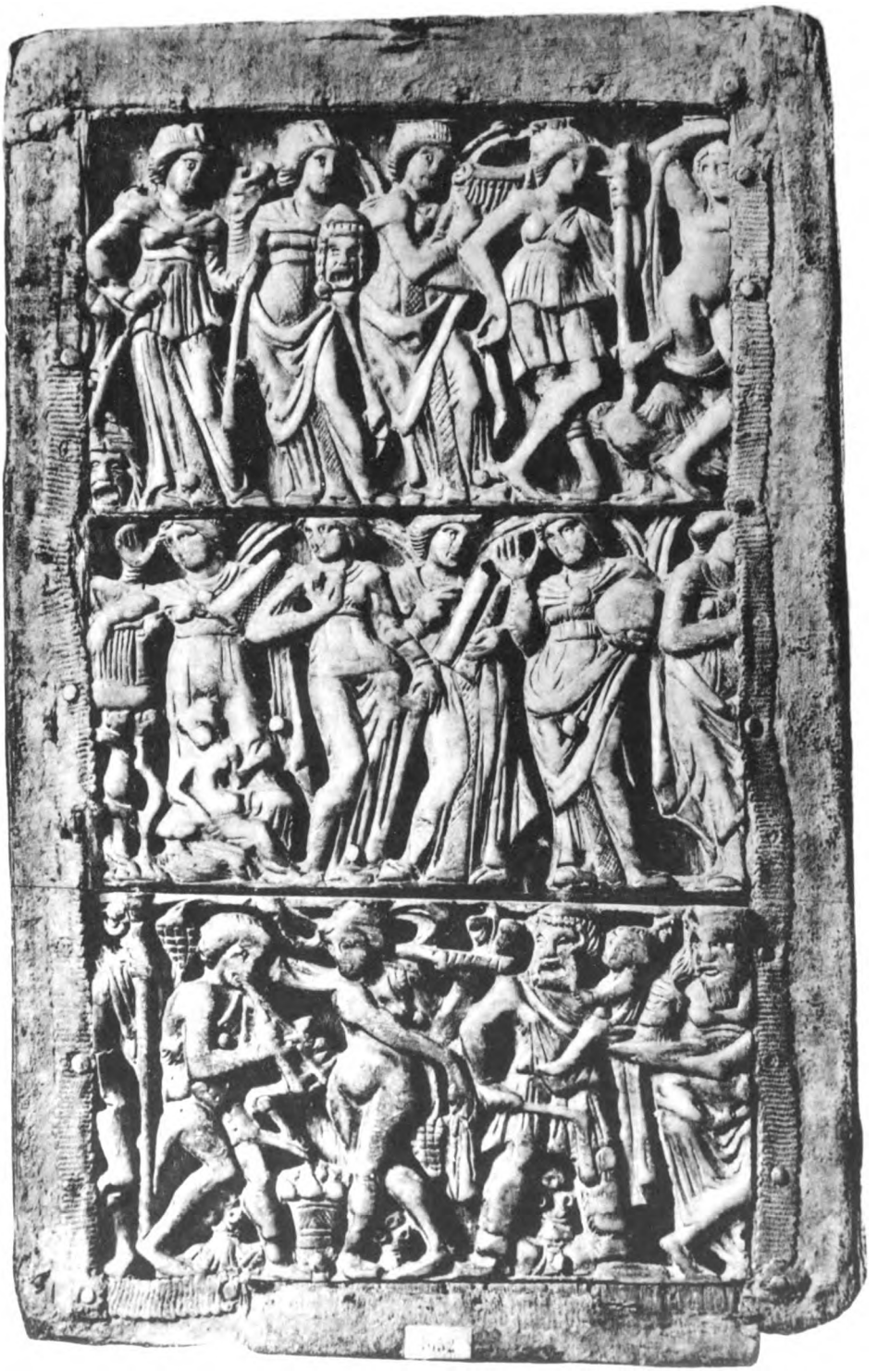


Abb. 4. Mit mythologischen Gestalten verzierte Elfenbeintäfelchen (Pariser Nationalbibliothek) (Phot. Giraudon)

Zu: POGLAYEN-NEUWALL,
EIN HEIDN. ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Daniel in der Löwengrube.
(Konsolbalken aus Bâvit im Berliner Kaiser Friedrich-Museum) (Phot. Stödtner)

Abb. 6. Genius mit der Fackel
(Knochenschnitzerei im Berliner Kaiser Friedrich-Museum) (Phot. Stödtner)

Abb. 7. Elfenbeinbildwerk, (Bacchos darstellend)
von der Münsterkanzel zu Aachen.
(Phot. Stödtner)

Zu: POGLAYEN-NEUWALL,
EIN HEIDN. ELFENBEINRELIEF DES TRIESTINER MUSEO CIVICO.

Digitized by Google

Digitized by Google

gehenden 4. Jahrhundert angehörenden, überkuppelten Salbenbehälters aus dem Silberschatz vom Esquilin[1]) und deren Schwestern auf den von einer Kassette herrührenden, spätantiken Elfenbeinplättchen aus St. Etienne zu Bourges[2]) (Abb. 4)]. — Das Übereinander der hinter den Dioskuren befindlichen Eroten gemahnt an die übereinander gestaffelten Figürchen, die an der Aachener Kanzel umgeben.

In die gleiche Richtung deutet die Rolle, die den Putten in der Darstellung Europas mit dem Stier, sowie auch im Rahmen angewiesen wird. Ich erinnere an die Gemäldeschilderungen des Philostratos, welche gleich mit dem hellenistischen Alexandrien verknüpften Arbeiten die ungemeine Beliebtheit des Erotengenre in der alexandrinischen Kunst belegen. Als Beispiele seien genannt: der Krater aus dem Hildesheimer Schatz[4]), ein Fragment einer Marmorvase aus der letzten Ptolemäerzeit im Museo civico zu Bologna[5]), eine in Alexandrien erworbene, von Wulff ins 3.—4. Jahrh. angesetzte Holzschnitzerei mit Artemis (im Kaiser-Friedrich-Museum[6]), ein Salbfläschchen aus dem esquilinischen Fund[7]), der Porphyrsarkophag der Constantina[8]). Solcherart erklärt sich bei den ihre Motive von den Griechen Alexandriens übernehmenden Kopten jene Vorliebe für Eroten, wie sie auch in den Kanzelreliefs zu Aachen Ausdruck findet.

Die dem Dekor des Constantina-Sarkophages verwandte Rahmung der beiden Szenen durch eine wellenförmige Weinranke, in der sich Knäblein tummeln, — rundliche Lockenköpfe mit Glotzaugen, auf schwammig molluskenhaften Leibern, von denen die Schenkel breit herausquellen, — berührt sich enge mit den Aachener Bacchosreliefs[9]) (Fig. 7), die einen ähnlichen, von gleichgestalteten Eroten bevölkerten Rahmen weisen. Daneben möchte ich als tertium comparationis die oben erwähnte Schnitzerei des Kaiser-Friedrich-Museums nennen, die auf der Rückseite zwei im Geäst eines Baumes übereinander angeordnete, spielende Eroten zeigt. Die von Wulff hervorgehobene Übereinstimmung in den Typen der Putten und in der Reliefbehandlung mit den koptischen Kanzelbildwerken läßt sich in gleichem Maß mit Bezugnahme auf die Triestiner Tafel feststellen.

Unser Relief steht in seiner Farbenpracht unter den antiken Schnitzereien in Elfenbein und Knochen — von den farbgefüllten hellenistischen Beinritzungen alexandrinischer Herkunft[10]) sehe ich hier ab — vereinzelt da, indem die Mehrzahl derselben gar keine oder nur sehr geringe Farbspuren aufweist.

Die Vorliebe für Unterstreichung des Erotischen, wie sie sich in der Gegenüberstellung der Dioskurenszene und des Europamythos kundgibt — man möchte an eine Gegenüberstellung von Knabenliebe und weiblicher Verirrung unter dem Deckmantel der Göttersage denken — siehe auch die Art der Liebkosung des Stieres

(1) O. Dalton, Catalogue of early christian antiquities, London 1901, Taf. XIX.
(2) A. Venturi, a. a. O., S. 400, Fig. 364.
(3) J. Strzygowski, Hellen. u. kopt. Kunst in Alexandrien, Wien 1902, Fig. 32, 33.
(4) Pernice-Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin 1901, Taf. XXXII, XXXIII.
(5) Th. Schreiber, Alexandrinische Toreutik, Leipzig 1894, Fig. 123.
(6) O. Wulff, Altchr. u. mittelalt. Bildw., Nr. 244, Taf. VIII. — Altchr. u. byz. Kunst, S. 142.
(7) O. Dalton, a. a. O., S. 67, Nr. 306.
(8) O. Wulff, Altchr. u. byz. Kunst, S. 140, Fig. 123.
(9) J. Strzygowski, a. a. O., Fig. 45, 46, 48, 49.
(10) J. Strzygowski, Kopt. Kunst, Wien 1904, S. 171—179, Nr. 7060—7069. — Hellen. u. kopt. Kunst in Alexandria, S. 12—16, Fig. 5—12. — O. Wulff, Altchr. u. mittelalterl. Bildw. I, S. 103—106, Nr. 341—355, Taf. XV.

Digitized by Google

seitens der Königstochter, ist für die koptische Kunst überaus bezeichnend. Die Liebschaften des Zeus in Tiergestalt boten der perversen Phantasie des dekadenten Ägypten weitesten Spielraum. Die zahlreichen Darstellungen Ledas mit dem Schwan und die verschiedenen Nereidenreliefs[1]) die sich in Ägypten erhalten haben, sind hinreichende Zeugnisse für das Schwelgen des Kopten im Obszönen.

* * *

Inhaltliche Berührungspunkte ebenso wie solche formaler Natur rücken die Triestiner Tafel in die Nähe eines im Museo di antichità zu Ravenna befindlichen, Apollo und Daphne verbildlichenden Elfenbeinreliefs[2]) (Abb. 3). Auch hier liegt der Darstellung ein erotisches Thema zugrunde. Beiderseits lösen sich flüchtig ausgeführte, von handwerklicher Verrohung zeugende, glotzäugige Gestalten scharf umrissen vom Hintergrund; die jeder Andeutung von Muskulatur ermangelnden, schwammig ausdruckslosen Leiber der Putten des Triestiner Elfenbeinreliefs finden in dem ebenso gestalteten Liebesgott zu Apollos Häupten (man greife vergleichsweise das in ähnlicher Haltung gegebene mittlere Knäblein des oberen Rahmenteiles heraus) ihr Gegenstück.

Schließlich möchte ich hier noch die von Graeven als Ariadne (Jahresh. des österr. arch. Inst. IV, S. 129), von Venturi als Mänade bezeichnete Elfenbeinskulptur des Musée Cluny[3]) (Abb. 3), heranziehen, indem des letzteren zufällige Nebeneinanderstellung derselben und des Ravennatischen Reliefs die Herkunft beider Schnitzereien aus dem gleichen Kunstkreis augenscheinlich macht, wodurch wiederum Beziehungen zu der Triestiner Tafel gegeben scheinen. Neben der Starrheit des Ausdruckes, den sie auch mit den Gestalten der letzteren gemein haben, sind der kleine Mund mit wulstiger Unterlippe, die pretiöse Haltung Eigentümlichkeiten, die beide Arbeiten miteinander teilen. Der kümmerliche Baum, in welchen sich die von Apoll verfolgte Nymphe wandelt, entspricht den am Wipfel Blätter treibenden Stauden zu Seiten der sog. Ariadne; zu ihren Häupten mit den Knäblein der beiden Tafeln übereinstimmend gestaltete Eroten.

Solcherart mit der Schnitzerei des Musée Cluny, deren ägyptische Herkunft von Strzygowski in Zusammenhang mit den Aachener Kanzelskulpturen nachgewiesen wurde, aufs engste verknüpft, läßt sich anderseits das zu Ravenna befindliche Relief zu letzteren in unmittelbare Beziehung bringen. Apollo mag man den fettschenkeligen, glotzäugigen Bacchos gegenüberstellen, der Nymphe die das Weichlich-Lüsterne derselben ins Maßlose übertreibende Nereide[4]). Perückenartiger Frisur, starrem Blick, gezierter, kurvenartiger Schwingung muskellosen Körpers, dem Her ausheben der Scham — Merkmale, die, teilweise schon an der „Ariadne" zutage tretend (man betrachte ihre Züge, ihre Haltung), den Sieg koptischer Formenroheit über griechischen Schönheitssinn offenbaren — gesellt sich bei den Frauen der Aktäonpyxis aus der Sammlung Carrand[5]) an Daphne erinnernde Gebärde. Augenfällig zumal die Ähnlichkeit zwischen ihr und der zu Seiten Artemis' stehenden Nymphe.

(1) Strzygowski, Kopt. Kunst, S. 22, Nr. 7279, Fig. 26. — Hellen. u. kopt. Kunst, S. 45, Fig. 28—31; S. 43, Fig. 26, 27. — Wulff, a. a. O., S. 23, Nr. 7280, Fig. 26; S. 34, Nr. 7289, Fig. 40.

(2) A. Venturi, a. a. O., I, S. 399. Fig. 363, S. 532.

(3) A. Venturi, a. a. O., I, S. 398, Fig. 362, S. 530.

(4) J. Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst, Fig. 26, 27.

(5) H. Graeven, Antike Schnitzereien, Hannover 1903, Taf. XX.

Digitized by Google

Mit der Einordnung des Daphnereliefs in den Kreis der den Kanzelfiguren nahestehenden Arbeiten wird uns die Richtigkeit des gleichen Vorganges für die zu Triest befindliche Elfenbeinplatte bestätigt.

* * *

Abschließend möchte ich auf die bereits erwähnten Elfenbeinreliefs der Pariser Nationalbibliothek näher eingehen[1]), da sie infolge der für die meisten Gestalten nachweisbaren Übereinstimmung mit Lieblingstypen des hellenistischen Alexandrien Wesentliches zum Verständnis der spätantiken Kunst Ägyptens beizusteuern vermögen.

Unter den Musen erblicken wir Artemis, Apoll. Im unteren Streifen neben einer in Haltung und Gebärde an Artemis erinnernden Gestalt, angeblich Bacchos (Graeven, Jahresh., S. 137 und Venturi, a. a. O.), ein Satyr, der auf seiner Doppelflöte einer tanzenden Mänade aufspielt; rechts davon — gleichsam als Zuschauer — ein Maskenträger mit einem Kind am Arm (nach Venturis Deutung Telephos mit dem kleinen Orest) und Silen. Die Epaulien bringenden Mädchen des mit farbgefüllten Beinritzungen verkleideten Kairiner Brautkastens[2]) haben allerdings nur allgemeine Merkmale — die gezierte Haltung, Tracht, die Einordnung der Frauen unter eine Rundbogenarchitektur, — mit den Musen der Elfenbeinreliefs gemein, die zufolge ihrer Typenverwandtschaft mit den Musen der zeitlich nahestehenden Kuppelpyxis aus dem Silberfund vom Esquilin (vgl. die Gestalten Euterpens, Melpomenens, Klios)[3]) weit enger mit den letzteren zusammengehen. Artemis entspricht bis auf unbedeutende Details der auf Seite 177 angeführten Holzschnitzerei des Kaiser-Friedrich-Museums. Gleichenorts befinden sich vier Wiederholungen (drei Beinschnitzereien und eine Beinritzung)[4]) (Abb. 6) des in der obersten Reihe rechter Hand an einem Pfeiler lehnenden, als Apoll gekennzeichneten nackten Jünglings. Dieser in allen größeren Sammlungen alexandrinischer Knochenschnitzereien zahlreich vertretene Typus ist auch für den Bacchos der Aachener Kanzel vorbildlich gewesen. Ebenso haben sich für den Silen mehrfache Repliken alexandrinischer Herkunft erhalten, darunter eine Beinschnitzerei des Museums zu Alexandrien[5]), zwei Beinschnitzereien des Kaiser-Friedrich-Museums[6]), eine in röm. Privatbesitz[7]): jedesmal derselbe glatzköpfige, langbärtige Dickwanst, dessen Brüste, Säcken gleich, auf den Bauch herabhängen, dessen Umfang noch durch das darunter gegürtete Gewand hervorgehoben wird. Den Flötenbläser könnte man mit alexandrinischen Satyrdarstellungen zusammenbringen[8]).

* * *

Die Begegnung der orientalisierten Dioskuren, welche die Kenntnis eines Vorbildes in der Art der Kriegergruppen vor San Marco verrät (deren Material, Porphyr, in der Nähe von Alexandrien gebrochen und wohl auch daselbst verarbeitet wurde), ihre Berührungspunkte mit der Holzskulptur des Daniel im Kaiser-Friedrich-

(1) A. Venturi, a. a. O., I, S. 400, Fig. 364, S. 531.
(2) J. Strzygowski, Kopt. Kunst, Wien 1904, S. 172, Nr. 7060—7064, Taf. XI—XIII.
(3) A. Dalton, a. a. O., S. 65.
(4) O. Wulff, Altchr. u. mittelalt. Bildw., Bd. I, Taf. XVII, Nr. 390—392, Taf. XIV, Nr. 349.
(5) J. Strzygowski, Hellen. u. kopt. Kunst, Taf. I/II, Nr. 2021.
(6) O. Wulff, a. a. O., Taf. XVIII, Nr. 403/4.
(7) H. Graeven, a. a. O., Taf. 64 C.
(8) O. Wulff, a. a. O., Taf. XVIII, Nr. 394, 395. — Strzygowski, a. a. O., Taf. I/II, Nr. 2062 — Strzygowski, Kopt. Kunst, S. 178, Nr. 7068, Fig. 235.

Digitized by Google

Museum, das Unterstreichen des Erotischen in Wahl und Ausführung des Stoffes (wobei die Rolle der Amoretten nicht übersehen werden darf, deren Einführung in szenische Darstellungen sich in Alexandrien gleicher Beliebtheit erfreute wie ihre Einordnung in Weinranken), schließlich die Beziehungen unserer Tafel zu dem Kreis der größtenteils alexandrinischen Typen nachgebildeten Kanzelbildwerke dürften zur Genüge den engen Zusammenhang des Triestiner Reliefs mit der Mischkunst des spätantiken Ägypten belegen.

Unter annähernd genau datierbaren Werken käme für die Feststellung der Entstehungszeit unserer Schnitzerei infolge der vorhandenen Vergleichsmerkmale vor allem der in die Nähe ihres Todesjahres anzusetzende Sarkophag der Constantina († 354) in Betracht. Ist auch sein für das ausgehende Altertum eigentümlicher Dekor — in eine wellenförmige, von Trauben durchsetzte Ranke eingeordnete Eroten —, auf dessen Verwandtschaft mit dem Rahmen des Triestiner Reliefs ich bereits hingewiesen, ungleich sorgfältiger ausgeführt (was unsere Tafel unter besonderer Berücksichtigung ihrer weit oberflächlicheren Behandlung des Anatomischen als jünger anzusehen gestattete), so ist andererseits auf die in wesentlichen Eigenheiten — den unverhältnismäßig großen Köpfen, den einer genaueren Artikulation der Glieder entbehrenden, aufgedunsenen, scharf konturierten Leibern — mit den Putten unserer Elfenbeinplatte übereinstimmende Wiedergabe des Kinderkörpers, ferner auf die verwandte Raumauffassung zu verweisen.

Digitized by Google

GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN

Von HEINRICH HÖHN

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln in Lichtdruck

Die Originale der Blätter, die dieser Arbeit in Reproduktionen beigegeben sind, befinden sich in Handschriften der Stadtbibliothek Windsheim in Franken. Der Magistrat hat die Handschriften dem Germanischen Nationalmuseum zur Aufbewahrung überwiesen.

Die genannte Bibliothek ist in ihrem Grundstock eine Klosterbibliothek und war zunächst im Windsheimer Augustinerkloster und dann in der lateinischen Schule der Stadt untergebracht. Nach Abbruch der Klosterkirche (1592) verlegte man die Bücherei in den stehengebliebenen Chor der Kirche. Dort wird sie in ihrem Hauptbestand noch heute aufbewahrt.

Die den an das Germanische Museum zur Aufbewahrung abgegebenen Bänden eingeklebten Holzschnitte und Teigdrucke und ein ebenfalls eingeklebter Kupferstich gehören dem fränkischen oder dem schwäbischen Gebiet an und sind bei Schreiber (in seinem „Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal . . .") nicht verzeichnet. Sie entstammen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Es sind folgende Blätter:

1. Anbetung der Könige. Holzschnitt. Südwestdeutsch? Um 1450. 45×113 mm. (Abb. 4.)

Auf die Innenseite des hinteren Buchdeckels eines Sammelbandes mit Handschriften erbaulichen Inhalts in lateinischer Sprache vom Jahre 1471 geklebt. Die hölzernen Deckel und der Rücken des Einbandes sind mit braunem Leder überzogen. Auf der Vorderseite des Lederüberzuges in schöner Einpreßarbeit die Gestalt der heiligen Dorothea, umgeben von geometrischen und Pflanzenornamenten. Rückseite ebenfalls geometrisch ornamentiert. Hier in den stehenden oder auf die Spitze gestellten Rechtecken Drache, doppelköpfiger Adler, Lilie und musizierender Affe. Wir geben eine Abbildung der Vorderseite des klar und kräftig ornamentierten Einbandes bei (Abb. 1).

Der Holzschnitt zeigt die mit der Krone gezierte Maria auf einem Thron ohne Rückenlehne vor dem Stallgebäude sitzend. Ihr zur Rechten steht, mit Hose und Rock bekleidet und fest in seinen Mantel gehüllt, als wolle er sich gegen Winterkälte schützen — auch das um den Kopf gezogene und die Ohren verdeckende Tuch scheint darauf zu deuten —, der auf seinen Stock sich stützende bärtige Joseph. Das Kind auf dem Schoß Marias greift mit beiden Händen begierig in das goldene Kästchen, das der kniende König, der seine Krone abgelegt hat, ihr darbringt. Hinter dem knienden König der zweite. Er trägt in der linken Hand ein hornähnlich geformtes Gefäß und weist mit der Rechten zum Stern am Himmel empor. Der neben ihm stehende bartlose Mohrenkönig hält in den Händen ein birnenförmiges Gefäß mit Deckel und ist mit einem langen schleppenden Überkleid mit geschlitzten und gezaddelten Ärmeln bekleidet.

Kolorierung: Der Grund über der Horizontlinie ist im weißen Papierton stehen gelassen. Mantel der Maria und Gewand des Mohrenkönigs dunkelkarminrot. Rock des Joseph, Kleid des ersten und des zweiten Königs hellkarminrot. Kleid der

Digitized by Google

Maria, Mantel des Joseph und Mantel des ersten Königs jetzt blaßviolett, ursprünglich jedenfalls blau. Haar der Maria, des Kindes und des dritten Königs, Nimben, Kronen, Stern, Thron der Maria, Geschenke der Könige, Mantelband und Gürtel des dritten Königs, die Architektur des Stallgebäudes und der mit einem grauen Rand eingefaßte, die Darstellung rahmende Streifen gelb. Fußboden, Mantel des zweiten Königs und ein Teil der Zaddeln am Mantel des dritten Königs hellgrün.

Der klar in die Fläche komponierten, noch ganz von mittelalterlichem Idealismus erfüllten, dichterisch wirkenden und volkstümlich-einfachen Darstellung lag offenbar eine weit bessere Zeichnung zugrunde, als die vergröbernde und im Schnitt stellenweise versagende Hand des Holzschneiders — vgl. namentlich den mißratenen Kopf des knienden Königs — jetzt erkennen läßt.

Eine in mancher Beziehung unserem Blatt verwandte Parallele bietet die Anbetung der Könige, die in der Biblia pauperum enthalten ist, welche in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg aufbewahrt wird (Cod. Pal. germ. 438). Kristeller hat diese Biblia pauperum als II. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin, 1906 herausgegeben. Die genannte Anbetung ist einmal farblos, auf Tafel 3, und einmal farbig, auf Tafel 35, reproduziert. Ähnlich sind auf dieser Schilderung und der unseren namentlich die Könige: der Typ der Gesichter, die Haltung, die Formen der Kronen und der Gefäße, die Bekleidung und die Führung der Faltenzüge haben eine keineswegs nur zufällige oder durch den Stil der Zeit überhaupt bestimmte Ähnlichkeit miteinander. Ähnliches gilt von der Krone und dem Thron der Maria und dem Formcharakter des Stallgebäudes. Auch in der Kolorierung stehen die beiden Blätter einander nahe: das Gelb des Stallgebäudes, die Mantelfarben des knienden und des stehenden Königs in der Mitte und das Grün an den Zaddeln des Ärmels des Mohrenkönigs scheinen aus demselben Farbentopf herzurühren, aus dem die Holzschnitte der Armenbibel illuminiert wurden. Daß unsere Darstellung im Gegensinn gezeichnet ist, spricht eher für, als gegen eine Beziehung zu dem Bilde der Heidelberger Handschrift, und auch die Tatsache, daß hier die Darstellung zugunsten des Hochformates enger zusammengedrängt ist und daß Joseph weggelassen wurde, kann an der Verwandtschaft der beiden Holzschnitte nichts ändern. Vielleicht gehen sie auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Kristeller setzt die Biblia pauperum um 1440/50 an. Und nicht viel später, jedenfalls nicht nach 1460, wird das hier beschriebene Blatt anzusetzen sein[1]).

Heranzuziehen wäre hier übrigens noch der Holzschnitt des Münchener Kupferstichkabinetts, den Schreiber in Band I seiner Veröffentlichung von Holzschnitten des 15. Jahrhunderts aus der graphischen Sammlung in München unter Nr. 43 veröffentlicht hat[2]). Dieser Formschnitt ist zwar wesentlich reicher als der unsere: Ochs und Esel sind mit dargestellt und hinter den Figuren dehnt sich eine bergige Landschaft mit Laub- und Nadelbäumen und turmbewehrten Gebäuden aus, allein Anordnung und Haltung der Gestalten und besonders die dicht eingehüllte, auf den Stock sich stützende Figur des gebückt dastehenden Joseph zeigen manchen verwandten Zug. Schreiber bezeichnet das Blatt als oberrheinisch und datiert es um 1450/60.

(1) E. Baumeister hat den vorliegenden Holzschnitt im 51. Band der von P. Heitz herausgegebenen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts (unter Nr. 3), wie ich nachträglich sehe, veröffentlicht, setzt ihn aber etwas früher an.

(2) In der Folge der von Paul Heitz herausgegebenen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1912.

Digitized by Google

2. Christuskind mit den Leidenswerkzeugen. Holzschnitt. Oberdeutsch. Um 1450/60. 128×188 mm. (Abb. 2.)

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels des oben erwähnten Sammelbandes von 1471 geklebt.

Das Christuskind sitzt, nach rechts gewendet, auf einem mit Ranken gemusterten und an den Ecken mit Knöpfen geschmückten Kissen und hält in der Rechten das auf der rechten Schulter aufliegende aus unbearbeitetem Holz gefügte und mit den drei Nägeln und dem Spruchband versehene Kreuz, in der Linken die senkrecht aufgestellte Lanze. Auf dem Spruchband des Kreuzes: JNRJ, auf einem zweiten um die Lanze gebogenen Spruchband: Ecce homo dolorem. Hinter dem Rücken des Kindes Geißel und Martersäule, zu seinen Füßen die Rute.

Die Kolorierung ist ausgezeichnet erhalten und erglänzt in voller Frische. Grund, Spruchbänder und die Stränge der Geißel hat der Illuminist im weißen Papierton stehenlassen. Das Haupthaar des Jesuskindes, das Kreuz, der Schaft der Geißel und der Lanze, der Griff der Rute, die drei sichtbaren Eckknöpfe des Kissens und das innere Rund des Heiligenscheines sind gelb. Karminrot das Kreuz und der äußere Rand des Nimbus und das Kissen. Mund des Kindes und die Blutflecken an der Lanzenspitze ziegelrot. Martersäule und Leib des Heilandkindes rosarot. Innerer Rand des Nimbus und Erdboden hellgrün.

Das großzügig und meisterlich klar gezeichnete, höchst eindringlich sprechende Blatt ist eine Variante zu dem Holzschnitt Schreiber Nr. 810 (München, graphische Sammlung; veröffentlicht von Schreiber in seinen Holzschnitten des 15. Jahrhunderts in der graphischen Sammlung zu München, Straßburg, 1912, Taf. 46). In den großen Umrissen stimmt unser Exemplar mit dem Münchener ziemlich genau überein, es weicht aber in einigen Einzelheiten, besonders in der Innenzeichnung, von ihm ab. Es ist einfacher als das Münchener: so hat der Kissenüberzug auf unserem Blatte keine Verschnürung, durch die das Kissen selbst hindurchsieht, und es fehlen die Andeutung des Knöchels am rechten Fuß, die modellierenden Striche an der Martersäule und die perlenartigen Kränze um den runden Kern der Kissenknöpfe. Am Kinn des Kindes treten nur zwei Halsfalten auf, nicht deren drei wie auf dem Münchener Formschnitt, und am Gelenk der linken Hand gehen die Falten nicht so weit in die Innenfläche des Armes hinein, wie wir das auf dem Blatt der Münchener Sammlung sehen. Schreiber nimmt an, daß die Darstellung nach einem Gemälde kopiert sei, was dann direkt oder indirekt auch für unsere Variante zutreffen würde. Überzeugende Gründe für diese Vermutung habe ich aber nicht finden können.

3. Christus in der Kelter. Holzschnitt. Wohl fränkisch. Um 1460. Holzschnitt selbst: 70×134 mm. Mit Einfassung: 127×193 mm. (Abb. 6.)

Auf die Innenseite des hinteren Deckels des hölzernen, mit Schweinsleder überzogenen Einbandes einer auf dem Rücken: „Sermones discipuli in totum annum" betitelten Handschrift geklebt, die auf der letzten Seite die Bezeichnung: „In Kaubenheim Anno d. CCCCLVI" trägt[1]).

Christus steht, mit einem Lendentuch bekleidet, in der Kelter und faßt, die Rechte auf den rechten Oberschenkel stützend, mit der Linken den Querbaum der Kelter. Aus dem Trog läuft das Blut in einen Kelch, aus dem das im Gras stehende Lamm trinkt. Oben in der Mitte in Wolken Engel und rechts daneben, als Halbfigur, Gottvater.

(1) Kaubenheim: ein Dorf bei Windsheim.

Digitized by Google

Die Darstellung ist von einem breiten Schmuckstreifen mit Efeuzweigen, von denen Blätter und Ranken symetrisch sich abzweigen, umschlossen. In den vier Ecken und in der Mitte der Längs- und Schmalseiten dieses Zierbandes je eine Rosette. Der Schmuckstreifen gehörte ursprünglich jedenfalls nicht zu unserem Holzschnitt, da er für ihn zu weit ist. Er gleicht dem um Holzschnitt Schreiber Nr. 961 —, ein Blatt, das den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellt und einem Manuskript von 1441 aus den Frauenklöstern von Untersdorf und Inzigkofen eingeklebt ist[1]), stammt aber nicht vom gleichen Holzstock[2]). Übrigens ist auch das Zierband um den eben erwähnten Kruzifixus nicht zugehörig.

Kolorierung: Grund und Lendentuch im weißen Papierton. Kelter gelb und ziegelrot. Leib Christi rosa und mit ziegelroten, das rinnende Blut andeutenden Flecken. Blut im Trog des Kelter karminrot. Grasboden hellgrün. Lamm mit weißem und gelbem Fell. Himmel oben hellblau und ziegelrot. Engel weiß, karminrot, hellgrün und gelb. Gottvater rosa, mit grauem Bart und Gewand. Nimben und Kelch golden. — Der Randstreifen um die Darstellung selbst zinnoberrot. Der zwischen diesem Streifen und dem äußeren, ornamentierten Band freigebliebene Streifen gelb. Desgleichen der äußere Rand des ornamentierten Bandes, der Stamm des Efeus, die Querleisten und die runden Kerne der Rosetten. Die Efeublätter karminrot und hellgrün. Die Rosetten weiß, karminrot und hellgrau.

Das ornamentierte Band hat eine ruhig-schöne, geschlossene, an Glasmalerei gemahnende Gesamtwirkung, die der des etwas mager geratenen Bildes selbst überlegen ist.

4. Christus am Ölberg. Holzschnitt. Wohl fränkisch. Um 1460. Darstellung selbst: 69×130 mm. Mit dem rahmenden Zierstreifen: 124×186 mm. (Abb. 7.)[3])

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels derselben Handschrift von 1456 eingeklebt, in der der unter Nr. 3 beschriebene Formschnitt mit Christus in der Kelter sich befindet.

Christus kniet, im Profil gesehen, nach links, mit erhobenen, gegeneinandergelegten Händen. Auf einem Felsen vor ihm der Kelch mit der Hostie. Links vorn ruhen drei schlafende Jünger. Im Hintergrund Felsen und drei Bäume. — Um die Darstellung, die ein Beispiel dafür ist, daß in jener Zeit selbst unbeholfen und handwerklich gearbeitete Blätter des Ausdrucks nicht entbehren, eine offenbar nicht für dieses Bild bestimmte, interessante Einfassung mit acht Drachen (je zwei auf jeder Seite) und sechs Fratzen (je eine in den vier Ecken und je eine in der Mitte jeder Längsseite) zwischen Blattwerk. Auf den Längsseiten stecken die Schweif-Enden der Drachen im Maule der Fratzen[4]).

Die Kolorierung ist derb und beeinträchtigt die klare Wirkung der einzelnen

(1) Abgebildet bei Stengel, Holzschnitte aus dem Kupferstichkabinett des German. Museums, 1913, Nr. XI.

(2) Eine andere Wiederholung dieser ornamentalen Einfassung hat der Holzschnitt mit der Verkündigung in der Wiener Hofbibliothek. Haberditzl, Die Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek Wien (Wien 1920), Nr. 38.

(3) E. Baumeister hat das Exemplar der Sammlungen des Fürstl. Hauses Öttingen-Wallerstein (Maihingen) im 52. Bd. der von P. Heitz herausgegebenen Formschnitte des 15. Jahrhunderts (unter Nr. 20) veröffentlicht, es ist aber unvollständig.

(4) Vergl. die Einfassung des den heil. Michael darstellenden Holzschnittes, Schreiber 1627, abgeb. in: Haberditzl, Die Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek Wien (Wien 1920), Nr. 143. Die Einfassung unseres Holzschnittes ist eine freie Kopie nach der in Wien befindlichen.

Digitized by Google

Abb. 1. Buchdeckel mit der hl. Dorothea. (Leder).

Abb. 2. Christuskind mit den Leidenswerkzeugen. (Holzschnitt).

Zu: H. HOHN, GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Crucifixus. (Teigdruck).

Abb. 4. Anbetung der Könige. (Holzschnitt).

Abb. 5. Crucifixus. (Kolorierter Kupferstich).

Zu: H. HOHN, GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Christus in der Kelter. (Holzschnitt)

Abb. 7. Christus am Ölberg. (Holzschnitt).

Zu: H. HOHN, GRAPHISCHE BLÄTTER DES 15. JAHRHUNDERTS AUS DER STADTBIBLIOTHEK ZU WINDSHEIM IN FRANKEN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Formen. Christus in hellgrauem, mit Schwarz modelliertem Gewand. Hände und Gesicht rosa. Nimbus, wie der der Jünger und wie der Kelch, golden mit schwarzer Zeichnung. Gesichter der Jünger rosa, Haar gelb und dunkelbraun, Gewänder gelb, hellblau und zinnoberrot. Rasen und Bäume hellgrün. Felsen karminrot, grau und schwarz. Himmel in hellem, nach oben an Tiefe zunehmendem Blau. — Randeinfassung der Darstellung selbst zinnoberrot, wie auch die äußere Einfassung des rahmenden Zierbandes. Die Drachen im Zierband haben hellgelbe, die Fratzen weinrote und das Laubwerk hellgrüne Farbe.

5. Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Teigdruck. Fränkisch. Um 1450. 132×179 mm. (Abb. 3.)

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels eines lateinisch geschriebenen „Compendiums theologiae Sti Thomae de Aquino" geklebt.

Maria in Kopftuch und weitem Mantel, die linke Hand das Kopftuch fassend, wie um sich Tränen abzuwischen oder zu verhüllen, mit der rechten den Mantel haltend. Johannes erhebt, dem Heiland zugewendet, den Kopf und die gegeneinandergelegten Hände. Im Nimbus von Maria und Johannes jedesmal der Name. Der Nimbus Christi ist ornamentiert. Am Fuß des Kreuzes auf dem Rasen ein liegendes Tier (als Sinnbild des überwundenen Bösen?) Am Kreuze selbst ist die Holzmaserung gegeben. Hinter der Darstellung ein rautenförmig gemusterter Grund.

Kolorierung: Grund, Kreuzstamm, Nimben, Kopftuch und Mantel Mariae, Haare und Kleid des Johannes und Fußboden braun. Leib Christi, Gesicht und Hände der Maria und des Johannes, dessen Füße und das Tier rosa. Lendentuch Christi und Mantel des Johannes weiß. Das Kreuz im Nimbus Christi und das Kleid der Maria hellblau. Die Darstellung ist von zwei Streifen umschlossen, von denen der innere hellgrüne, der äußere zinnoberrote Farbe hat.

An vielen Stellen, namentlich links oben, rechts und unten längs des Randes stark abgeblättert.

Ein Holzschnitt in der Staatsbibliothek in München klingt in einigen Zügen an unseren Teigdruck an. Wir meinen den auf Tafel 5 im 10., von Georg Leidinger herausgegebenen Band der Heitzschen Einblattdrucke.

Leidinger bemerkt (auf Seite 10 des Textes) zu dem Münchener Blatt, daß das gerippte Papier darauf hinzudeuten scheine, daß man hier dem Eindruck des Zeugdruckes sich habe nähern wollen. Die braune Farbe der Kolorierung aber rufe Ähnlichkeit mit dem Teigdruck hervor. „Es besteht demnach ein merkwürdiger Zusammenhang dieses Holzschnittes mit anderen Techniken aus der Inkunabelzeit der graphischen Künste." Leidinger setzt das Münchener Blatt um 1460 an und vermutet Nürnberg als Entstehungsort.

Die Haltung Christi, die Anordnung seines Lendentuches und die Innenzeichnung der Formen des Oberkörpers sind auf beiden Darstellungen im großen und ganzen ähnlich. Auch die Gesichtstypen und die Haltung von Maria und Johannes, namentlich die Art und Weise, in der Johannes Kopf, Arme und Hände hebt und in der sein Mantel angeordnet ist, gleichen auf beiden Stücken einander. Daß neben alledem auch sehr merkliche Unterschiede vorhanden sind, soll gewiß nicht übersehen werden, allein als Grundton klingt doch immer wieder eine gewisse, nicht nur im Zeitstil begründete Verwandtschaft hindurch. Sie zeigt sich selbst in der auf erdfarbenes Braun und auf Weiß gestimmten Kolorierung, die den beiden Blättern einen Charakter verleiht, der an das Braun von Mönchskutten gemahnt und ihnen die herbe Stimmung von Enthaltsamkeit und ernster Arbeit im Dienste klösterlichen Daseins verleiht. Der Münchener Formschnitt, der übrigens ganz wesentlich

Digitized by Google

größer als unser Teigdruck ist, zeigt im Grunde große üppige Blumen, zwischen denen kleine weiße Blütchen aufleuchten, und auch der Wolkenfries, aus dem Strahlen hervorbrechen, und die Gesichter von Sonne und Mond tragen wesentlich zu einer Belebung des Ganzen bei. Zeichnerisch ist die Münchener Crucifixusdarstellung weit gewandter und flüssiger, und die Figuren sind freier bewegt und mit feinem Gefühl für dekorative Wirkung der reich und locker ornamentierten Fläche eingegliedert. Der Urheber des Teigdruckes war viel unbeholfener: die Gestalt des Johannes stört durch den zu groß geratenen Kopf und die zu großen Hände das Gleichgewicht der Komposition, und auch in der Zeichnung der Gesichter des Heilands und des Apostels war eine ungeschickte derbe Hand und gewiß kein beweglicher und bedeutender Erfindergeist am Werk. Aber durch all' diese Unbeholfenheit und den einfach-derben Sinn leuchtet doch eine große Innerlichkeit hindurch; man gewahrt deutlich, daß der Urheber des Blattes mit dem, was er an seelischem Ausdruck geben wollte, es redlich ernst nahm. Und die herbe spröde Zeichnung und Formengebung verleiht dem Ganzen, das, eben weil sein Schöpfer regelrecht sich abmühen mußte, um es zuwegezubringen, wärmer und persönlicher wirkt, doch auch seinen besonderen Reiz.

6. Christus als Schmerzensmann. Teigdruck. Fränkisch-Schwäbisch. Um 1450. 144×220 mm.

Auf die Innenseite des vorderen Einbanddeckels einer „Postilla. Augustinus de igne purgatorio" bezeichneten lateinischen Handschrift geklebt.

Halbfigur Christi, nackt bis zu den Hüften, vor dem T-förmigen Kreuz, an dessen Armen Rute und Geißel hängen. Er hat den mit der Dornenkrone umwundenen Kopf leicht gegen seine linke Schulter geneigt und zeigt, mit der Rechten auf die rechte Seite seines Oberkörpers deutend und die Linke erhoben und mit der Innenfläche dem Beschauer zukehrend, seine Wundmale. Um das Hüfttuch Wolkenstreif, aus dem Strahlenbündel kommen. Der Grund ist mit blühenden Arabesken gemustert.

Farbe: Braun auf purpurnem Grund. Sehr schönes, großzügig aufgefaßtes Blatt von teppichähnlicher Schmuckwirkung. Leider ist es, namentlich an mehreren Stellen des Kopfes, des Rumpfes, der erhobenen linken Hand und der Wolken, stark abgeblättert.

7. Crucifixus zwischen Maria und Johannes. Kupferstich. Kopie nach dem Stich des Meisters von 1462, Lehrs Nr. 3 (Geschichte und kritischer Katalog . . ., Bd. I, S. 233 f.). 91×148 mm. Plattengröße 111×156 mm. (Abb. 5.)

Auf die Innenseite des hölzernen mit Leder überzogenen vorderen Einbanddeckels eines geschriebenen Missale, dem ein Kalendarium vorangeht, geklebt. Papier mit Ochsenkopf als Wasserzeichen, ähnlich dem Wasserzeichen des von Lehrs unter Nr. 21 abgebildeten großen Liebesgartens vom Meister der Liebesgärten.

Kolorierung: Das Blut am Leibe Christi, Außenseiten der Flügel des Engels unter dem linken Arm Christi und das Gewand des Johannes zinnoberrot. Gewänder der Engel und der Maria karminrot. Mantel der Maria blau, mit gelber Innenseite. Im gleichen Gelb Innenseite des Mantels des Johannes, das Kruzifix, die Haare der Engel und des Johannes und die am Kreuz eingerammten Pflöcke. Haar Christi, Innenseiten der Engelflügel, Gewand des Johannes und Erdboden unmittelbar unter dem Kreuz braun. Grasboden hellgrün. Himmel mit braunen Querstrichen belebt.

Vom Original unterscheidet sich unsere Kopie zunächst durch kleine Unterschiede in den Abmessungen: so namentlich in der Entfernung des Punktes, an dem die Rückenlinie der Marienfigur die Bodenlinie schneidet, vom gleichen Punkt in der

Digitized by Google

Rückenlinie der Johannisgestalt. Auf dem Originalabdruck beträgt dieser Abstand $72^1/_2$ mm, auf dem vorliegenden Blatt dagegen 74 mm. — Unter den zeichnerischen Einzelheiten fallen besonders folgende Unterschiede auf: die Hand des Johannes ist auf der Nachbildung größer; in der Gewandbehandlung hat der Kopist einiges verändert, z. B. bildete er die zwei kleinen Mantelbäusche über der rechten Hand der Maria zu einem um, und zwar gab er diesem eine schmale Mittelfalte, die nicht nach oben sich verbreitert wie auf dem Original; weiter zeichnete er den Nasenrücken Christi nicht nach außen gebogen, wie der ursprüngliche Stich ihn zeigt, sondern ziemlich gerade, gab das den Händen entströmende Blut, das auf seinem Vorbild dargestellt ist, nicht an, formte die die Hände durchbohrenden Nägel schmaler, bildete die schwarzen Dreiecke im Heiligenschein Christi größer, verwendete aber weit weniger Sorgfalt auf die Charakteristik der Maserung des Kreuzstammes und der Formen des Erdhügels unter dem Kreuz und bog endlich die untere Randlinie der Darstellung nicht nach innen, wie wir das auf dem originalen Blatt sehen, sondern nach außen.

Vor allem ist der Geist, aus dem heraus die Kopie entstand, ein wesentlich anderer als der des Originals. Kopistenarbeit wird, wenn sie möglichst genau sein will, gewöhnlich an einer gewissen Ängstlichkeit und Trockenheit kenntlich. Und das ist auch hier der Fall. Die Zeichnung bewegt sich in dünnen, zaghaften, befangen geführten Linien, und ihr Urheber hat — aus Ängstlichkeit oder Bequemlichkeit — jegliche entschiedene Schattenangabe vermieden. Jeder Umriß und jede plastische Form wurde unter seiner Hand flauer und ins Zahme, Weichliche hineingerundet. Das Original dagegen hat warmes Leben in jedem Strich, — insbesondere die Umrisse des Christuskörpers reden eine sehr gefühlte und lebendige Sprache. Ein kräftiges Temperament, das von eigenem Erleben genährt war, äußert sich hier in klarer Ausprägung. Vor dem Stich, der unserer Kopie zugrunde liegt, bestätigt sich wieder die für jeden wirklichen Künstler geltende Wahrheit, die Goethe im Götz aussprach: daß das, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz ist.

Digitized by Google

DIE ENTWICKLUNG DER PROPORTIONSLEHRE ALS ABBILD DER STILENTWICKLUNG

Mit zehn Abbildungen auf zwei Lichtdrucktafeln und zehn Abbildungen im Text

Von ERWIN PANOFSKY

Untersuchungen über Proportionsfragen werden meist mit Skepsis, mindestens aber ohne besonderes Interesse aufgenommen. Beides ist nicht verwunderlich. Das Mißtrauen gründet sich auf die Beobachtung, daß gerade die Proportionsforschung allzu häufig der Versuchung unterliegt, aus den Dingen etwas herauszulesen, was sie selbst in sie hineingelegt hat; die Gleichgültigkeit erklärt sich aus der neuzeitlich-subjektivistischen Anschauung, daß eine künstlerischen Leistung etwas schlechterdings Irrationales sei. Ein moderner Betrachter empfindet es bei seiner immer noch wesentlichromantischen Kunstauffassung geradezu als peinlich, mindestens aber als uninteressant, wenn der Historiker ihm sagt, daß dieser oder jener Darstellung ein rationales Proportionsgesetz oder gar ein bestimmtes geometrisches Schema zugrunde liege.

Gleichwohl ist es für die wissenschaftliche Kunstforschung (vorausgesetzt, daß sie sich ganz auf die gesicherten Tatsachen beschränkt und lieber mit dürftigem als mit zweifelhaftem Material zu arbeiten bereit ist) keineswegs unlohnend, sich mit der Geschichte der Proportionsstudien zu befassen. Nicht nur, daß es durchaus nicht gleichgültig ist, *ob* bestimmte Künstler oder Kunstepochen überhaupt Proportionslehre getrieben haben oder nicht: auch das *Wie* ihrer Handhabung ist von entscheidender Wichtigkeit. Denn es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß Proportionslehre und Proportionslehre stets ein und dasselbe sei: es besteht ein essentieller Unterschied zwischen der Methode der Ägypter und der Methode Polyklets, zwischen dem Verfahren Lionardos und dem Verfahren des Mittelalters — ein ebenso großer und vor allem ein ebenso gearteter Unterschied, wie er auch zwischen der *Kunst* der Ägypter und der der klassischen Antike, zwischen der *Kunst* Lionardos und der des Mittelalters festzustellen ist. Wenn wir die unterschiedlichen Proportionssysteme, von denen wir Kenntnis haben, nicht der Erscheinung, sondern dem Sinne nach zu erkennen suchen, d. h. nicht sowohl die in ihnen gegebene Lösung, als vielmehr die in ihnen enthaltene Fragestellung betrachten, so werden sie sich uns als Ausdruck ebendesselben „Kunstwollens" offenbaren müssen, das sich in den Bauten, Bildwerken und Gemälden der gleichen Zeit oder des gleichen Meisters verwirklicht hat: *die Geschichte der Proportionslehre ist das Abbild der Stilgeschichte*, und bei der Unzweideutigkeit, mit der wir uns auf mathematischem Gebiet miteinander verständigen können, darf sie sogar als ein Abbild gelten, das sein Urbild an Deutlichkeit oft übertrifft. Man könnte behaupten, daß die Proportionslehre das häufig nicht ganz leicht in Begriffe zu fassende „Kunstwollen" in klarerer oder mindestens in bestimmbarerer Form zum Ausdruck bringt, als die Kunstwerke selbst.

I.

Unter Proportionslehre verstehen wir, wenn wir mit einer Definition beginnen wollen, die Lehre von den Größenverhältnissen der lebendigen Naturwesen, insonderheit des Menschen, insoweit diese Wesen Gegenstand einer bildkünstlerischen Darstellung werden sollen. Schon diese Definition läßt voraussehen, auf wie ver-

Digitized by Google

schiedenen Bahnen die Proportionsstudien sich bewegen konnten. Jene Größenverhältnisse ließen sich ebensowohl durch Zerlegung eines Ganzen, als durch Vervielfältigung einer Einheit ausdrücken; bei ihrer Ermittlung konnte ebensowohl das Streben nach Verwirklichung des Schönen maßgebend sein, als das Interesse am Charakteristischen, als endlich das Bedürfnis nach einer Festlegung des Traditionellen; und vor allem konnten die Proportionen ebensowohl für den Gegenstand der Darstellung, als für die Darstellung des Gegenstandes Geltung besitzen: es ist ja etwas vollkommen anderes, ob ich frage, „wie verhält sich normalerweise bei einem ruhig vor mir stehenden Menschen die Länge des Oberarms zur ganzen Körperlänge?", oder ob ich frage, „wie soll ich hier auf meiner Bildtafel oder auf der Oberfläche meines Marmorblocks die Länge des Oberarms im Verhältnis zur Gesamtlänge bemessen?" Jenes ist eine Frage nach den objektiven Proportionen, deren Beantwortung der künstlerischen Gestaltung vorangeht — dieses ist eine Frage nach den fakturalen Proportionen, deren Beantwortung erst in dem künstlerischen Vorgang selber liegt, und die nur da gestellt und gelöst werden kann, wo die Proportionslehre zugleich (oder sogar in erster Linie) Konstruktionslehre ist.

So mußten sich drei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten ergeben, die „Lehre von der Maß" zu betreiben: die Proportionslehre kann entweder auf die Festsetzung der „objektiven" Proportionen ausgehen, ohne sich um deren Verhältnis zu den „fakturalen" zu bekümmern — oder sie kann auf die Festsetzung der fakturalen Proportionen ausgehen, ohne sich um deren Verhältnis zu den objektiven zu bekümmern — oder sie kann sich endlich dieser ganzen Alternative überhoben sehen, dann nämlich, wenn fakturale und objektive Proportionen miteinander zusammenfallen.

Diese zuletzt genannte Möglichkeit hat sich nur ein einziges Mal ganz rein verwirklichen können: in der Kunst der Ägypter[1]).

Drei Umstände sind es nämlich, die das Zusammenfallen der fakturalen Maße mit den objektiven verhindern, und alle drei hat die ägyptische Kunst — soweit nicht besondere Bedingungen seltene Ausnahmen begründeten — grundsätzlich unwirksam gemacht, oder besser völlig ignoriert. Erstens die Tatsache, daß innerhalb eines organischen Körpers jede Bewegung die Maße sowohl des bewegten Gliedes, als auch der übrigen Teile verändert; zweitens die Tatsache, daß der darstellende Künstler infolge der natürlichen Bedingungen des Sehvorganges den Gegenstand in bestimmten Verkürzungen wahrnimmt; — drittens die Tatsache, daß ein etwaiger Beschauer das fertige Werk ebenfalls in einer Verkürzung erblickt, die dann, wenn sie erheblich ist (z. B. bei hoch aufgestellten Skulpturen), durch eine Abwandlung der objektiv richtigen Proportionen ausgeglichen werden muß.

Von allen diesem kann bei den Ägyptern keine Rede sein: die den Eindruck des Beschauers korrigierenden Ausgleichsmittel (die „temperaturae", auf denen nach Vitruv die „eurhythmische" Wirkung des Kunstwerks beruht), werden grundsätzlich verschmäht; die Bewegungen der Figuren sind nicht organisch, sondern mechanisch, d. h. sie bestehen in reinen Lageveränderungen bestimmter Glieder, die weder auf die Form, noch auf die Maße des übrigen Körpers zurückwirken; und selbst auf die Verkürzung (sowie auf die Modellierung, die ja mit malerischen

(1) Und bis zu einem gewissen Grade in der ihr stilverwandten Kunst der asiatischen Völker und des griechischen Archaismus.

Digitized by Google

Mitteln dasselbe leistet, was die Verkürzung mit zeichnerischen), hat diese Kunst bekanntlich verzichtet: die Malerei und Reliefbildnerei — im Ägyptischen ist daher das eine vom anderen stilistisch nicht unterschieden — verzichtet auf die scheinbare Vertiefung der Ebene im Sinn der σκιαγραφία, und die Skulptur verzichtet auf die scheinbare Einebnung der Tiefe im Sinne der von Hildebrand geforderten Reliefhaftigkeit. Hier wie dort wird der Gegenstand vielmehr in einer Ansicht dargestellt, die eigentlich gar keine An-Sicht ist, sondern ein geometrischer Riß: die Teile der menschlichen Gestalt insbesondere werden so disponiert, daß sie sich sämtlich entweder in reiner Frontalprojektion, oder aber in reiner Orthogonalprojektion zur Geltung bringen[1]), und zwar sowohl in der Skulptur, als in der Flächenkunst — nur mit dem einen Unterschied, daß die Skulptur wegen der Vielflächigkeit ihrer Blöcke in der Lage ist, uns sämtliche Projektionen vollständig, aber getrennt vor Augen zu führen, daß dagegen die Flächenkunst sie unvollständig, aber vereint zur Darstellung bringt, indem sie Kopf und Beine in reinem Profil, Brust und Arme aber in reiner Frontansicht zeigt.

Die skulpturalen Werke tragen (wegen der Abrundung der Formen) in vollendetem Zustand diesen geometrisch-baurißmäßigen Charakter nicht so deutlich zur Schau, wie die Malereien und Reliefs — aber wir vermögen an vielen unvollendeten Stücken zu erkennen, daß sie doch stets von den auf die Blockflächen aufgetragenen Rissen ihren Ausgang nehmen: man sieht ganz deutlich, wie der Künstler auf den Vertikalebenen des Blockes die vier Aufrisse (und gegebenenfalls auf der oberen Deckfläche desselben einen Grundriß)[2]) verzeichnete, wie er dann diese Risse durch Wegschlagen der überschüssigen Steinmasse herausarbeitete, so daß die Form durch ein System von rechtwinklig zusammenstoßenden Ebenen und verbindenden Schrägflächen begrenzt wurde, und wie er endlich die dadurch entstehenden scharfen Schnittkanten beseitigte (Taf. 29, Abb. 1). Überdies ist vor einigen Jahren eine Bildhauer-Werkzeichnung zutage gekommen, die das völlig baumeisterliche Verfahren dieser Skulptoren aufs anschaulichste illustriert: als ob es sich um einen Hausbau handele, hat der Bildhauer seinen Sphinx in Vorderaufriß, Grundriß und Profilriß aufgenommen (letzterer nur zum kleinsten Teil erhalten), so daß man noch heute die Figur danach ausführen könnte (Taf. 29, Abb. 2)[3]).

Unter diesen Umständen mußte der ägyptischen Proportionalehre von vornherein die Entscheidung erspart bleiben, ob sie die objektiven oder die fakturalen Maßverhältnisse feststellen, ob sie Anthropometrie oder Konstruktionslehre sein solle:

(1) Eine Ausnahme bildet in der Flächenkunst bekanntlich nur die Stelle oberhalb der Hüfte; allein auch hier handelt es sich nicht um eine wirkliche Verkürzung, d. h. um die Wiedergabe eines objektiv schräg gestellten Körperstücks, sondern um eine rein zeichnerische Überleitung zwischen dem Face-Aufriß der Brustpartie und dem Profil-Aufriß der Beine — um eine Form, die sich von selbst ergab, wenn jener mit diesem durch zwei Konturlinien verbunden werden sollte. Erst der griechischen Kunst blieb es vorbehalten, diese rein graphische Konfiguration im Sinne einer wirklichen Drehung auszudeuten: besonders deutlich bei Liegefiguren, vgl. z. B. den ägyptischen Erdgott Keb mit den niedergestürzten Gestalten der griechischen Kunst, wie dem Giganten vom Giebel des „jüngeren Athenatempels".

(2) Dies letztere war da geboten, wo es sich um Kompositionen von bedeutender Horizontalerstreckung handelte, also bei der Darstellung von Tieren, Sphingen, liegenden Menschen, oder bei der Herstellung einer aus mehreren Einzelgestalten sich zusammensetzenden Gruppe.

(3) Amtl. Ber. aus der kgl. Kunstsammlung XXXIX, col. 105 ff. (Borchardt.) Unser Lichtdruck ist nach einer Originalphotographie hergestellt, für deren Überlassung Herrn Geheimrat Borchardt hier nochmals herzlich gedankt sei.

Digitized by Google

sie war notwendigerweise beides in einem. Denn die „objektiven" Proportionen eines Gegenstandes zu bestimmen, d. h. seine Höhen-, Breiten- und Tiefenwerte maßstäblich zu fixieren, bedeutet ja nichts anderes, als eben die Maße seines Aufrisses, seines Grundrisses und seines Profilrisses zu ermitteln Und so gewiß die Darstellung des Ägypters sich nur in diesen drei Rissen bewegte (nur, daß er sie als Plastiker nebeneinandersetzte, als Flächenkünstler aber miteinander kombinierte): so gewiß mußten innerhalb einer solchen Darstellung die fakturalen Proportionen mit den objektiven identisch sein — mußten die relativen Abmessungen des Gegenstandes, wie sie in jenen Breiten-, Höhen- und Tiefenwerten enthalten sind, zusammenfallen mit den relativen Abmessungen der Darstellung, wie sie auf dem Malgrund oder den Blockflächen in die Erscheinung treten. Wenn der ägyptische Künstler sich die objektive Gesamtlänge der Menschengestalt in 18 oder 22 Teile eingeteilt dachte und überdies wußte, daß die Fußlänge 3 oder $3^1/_2$, die Länge der Unterschenkel 5 solcher Einheiten betrug[1]), so wußte er ohne weiteres, welche Werte er auf seinen Malgrund oder auf den Oberflächen seines Steinblocks zu verzeichnen hatte.

Wir wissen aus vielen erhaltenen Beispielen[2]), daß die Ägypter sich bei dieser Einteilung der Block- oder Wandflächen eines engmaschigen Quadratnetzes bedienten, das sogar bei den in ihrer Kunst so stark hervortretenden Tierdarstellungen zur Anwendung gelangte[3]). Den Sinn dieses Netzes wird man am besten dann erkennen, wenn man es mit derjenigen Quadrierung vergleicht, deren sich der neuzeitliche Künstler zur Übertragung seiner Komposition auf eine größere Fläche bedient (mise au carreau). Während nämlich dieses Verfahren eine Vorzeichnung voraussetzt, die — an und für sich an keine Quadratur gebunden — an willkürlich gewählten Stellen mit senkrechten und wagrechten Linien überzeichnet wird, läßt der Ägypter die Form allererst aus dem Quadratnetz entstehen: da die Vertikalen und Horizontalen ein für allemal auf ganz bestimmte Stellen der Figur festgelegt sind, muß umgekehrt das Quadratnetz dem Maler und Bildhauer ohne weiteres den Aufbau der Figur indizieren — er wird von vornherein wissen, daß er den Fußknöchel auf die erste, das Knie auf die sechste, die Schultern auf die sechzehnte Horizontallinie zu legen hat usw. (Abb. 1.)

Das Quadratnetz der Ägypter hat also nicht transportative, sondern konstruktive Bedeutung. Und man brauchte sich nicht einmal mit der Festlegung der Maße zu begnügen: denn da sich bei den ägyptischen Figuren die Tatsache des Ausschreitens oder des Zuschlagens nur in stereotypen Veränderungen der Lage und nicht in wechselnden anatomischen Verschiebungen der Form zur Geltung brachte, so konnte auch die Bewegung durch bloß quantitative Angaben ausreichend bestimmt werden, indem man etwa dahin übereinkam, daß die Schrittlänge einer in Ausfallstellung begriffenen Gestalt (von Fußspitze zu Fußspitze gemessen) $10^1/_2$ Einheiten betragen, solle, während man bei der ruhig stehenden Figur diese

(1) Die Einteilung in 18 Teile entspricht dem älteren, die in 22 Teile dem jüngeren Kanon; doch bleibt beidemal das obere Stück des Schädels (dort vom Stirnknochen, hier vom Haaransatz ab gerechnet) außer Betracht, da die Mannigfaltigkeit der Frisur und des Kopfschmuckes in dieser Beziehung einen gewissen Spielraum erforderte. Literatur bei Schäfer. Von äg. Kunst, 1919, II, S. 236, Anm. 105. Das Aufklärendste ist Edgars Aufsatz in Travaux relatifs à la philologie . . . égypt. XXVII, S. 137 ff., und seine Einleitung zum 25. Band des Kairener Generalkatalogs.

(2) Besonders zahlreich im Museum zu Kairo. Sehr instruktiv ist auch der im Hildesheimer Pelizaeus-Museum befindliche Wandbilderzyklus Ptolemäus' I.

(3) Edgar, Katalog S. 53. Vgl. auch Erman in Amtl. Ber. XXX, S. 197 ff.

Digitized by Google

Entfernung auf $4^1/_2$ oder $5^1/_2$ Einheiten festsetzte[1]). Man könnte ohne allzugroße Übertreibung behaupten, daß dem mit dem Proportionssystem vertrauten ägyptischen Künstler, wenn man ihm die Aufgabe stellte, eine stehende, sitzende oder schreitende Figur darzustellen, die Gestalt bereits durch die Festsetzung ihrer absoluten Größe gegeben war[2]).

Damit kennzeichnet sich die Art, wie die Ägypter die Proportionslehre handhabten, als klarer Ausdruck ihres Kunstwollens, das nicht auf das Variable, sondern auf das Konstante, nicht auf die Erfassung der lebensvollen Gegenwart, sondern auf die Symbolisierung einer zeitlosen Ewigkeit gerichtet war: wenn ein griechischer Künstler eine Menschengestalt hervorbrachte, so sollte ihr ein nur scheinbares, aber aktuelles Leben verliehen werden, indem sie die Funktionalität des menschlichen Organismus wiederspiegelte — wenn ein Ägypter eine Menschengestalt hervorbrachte, so sollte sie eines realen, aber nur potentiellen Lebens teilhaftig sein, indem sie die Daseinsform der menschlichen Körpergestalt in dauerhafterer Materie neu erstehen ließ. Wir wissen ja, daß die ägyptische Grabstatue nicht geschaffen wurde, um eigenes Leben vorzutäuschen, sondern um einem fremden Leben (dem Leben des Seelenwesens Ka) als materieller Träger zu dienen; während das plastische Abbild bei den Griechen einen Menschen bedeutet, der da lebt, ist es bei den Ägyptern ein Körper, der da leben soll: dort existiert das Kunstwerk in einer Sphäre der ästhetischen Idealität — hier in einer Sphäre magischer Wirklichkeit, dort ist das Ziel des Künstlers eine μίμησις, hier eine Rekonstruktion.

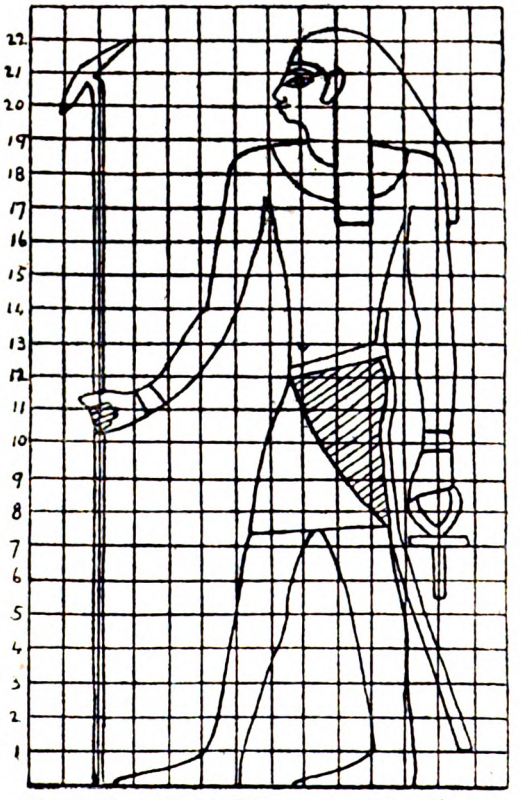


Abb. 1. Der „jüngere" Kanon der altägyptischen Kunst (aus: Travaux relatifs à la philol. et archéol. égypt. XXVII, 1905, S. 141).

Es sei erlaubt, noch einmal an jene Werkzeichnung für einen Sphinx zu erinnern: nicht weniger als drei verschiedene Proportionsnetze sind zur Anwendung gelangt, und mußten zur Anwendung gelangen, weil der Sphinx sich eben aus drei heterogenen Teilen zusammensetzt, von denen jeder sein eigenes Konstruktionssystem verlangt: der Löwenleib, dessen Proportionierung nach dem entsprechenden Tierkanon erfolgt, der Menschenkopf, der nach dem Schema der — allein zu Kairo in mehr als 40 Exemplaren erhaltenen — „Royal Heads" eingeteilt ist, und die kleine Göttinnengestalt, der der üb-

(1) Vgl. z. B. Mackay, Journal of Eg. Arch. IV, Pl. XVII. Mackays Aufsatz (S. 82 ff.) scheint übrigens die Zuverlässigkeit der Edgarschen Arbeiten nicht zu erreichen.

(2) Die absolute Größe ihrerseits ist natürlich schon durch ein einziges Teilquadrat des Proportionsgesetzes bestimmt: den Ägyptologen ist es daher möglich, aus dem Bruchstück eines Proportionsnetzes die ganze Gestalt zu rekonstruieren.

Digitized by Google

liche 22teilige Kanon für Ganzfiguren zugrundeliegt[1]). Rein rekonstruktiv wird also das darzustellende Lebewesen aus drei Teilorganismen zusammengesetzt, von denen jedes genau so aufgefaßt und proportioniert ist, als ob es allein stünde. Selbst hier, wo es so verschiedengeartete Einzelteile zu vereinigen galt, hat die ägyptische Kunst nicht das Bedürfnis empfunden, die Starrheit der Proportionssysteme zugunsten einer organischen Einheit abzumildern, wie sie uns innerhalb der griechischen Kunst noch in der Gestalt einer Chimaira entgegentritt.

II.

Es läßt sich nach dem Vorigen voraussehen, daß die klassische Kunst der Griechen sich vom Proportionierungssystem der Ägypter vollständig lossagen mußte: wenn die Prinzipien der archaischen Kunst denen der ägyptischen noch ähnlich waren, so bestand ja der Fortschritt der Klassik über den Archaismus hinaus gerade darin, daß sie all jene Umstände, von denen die Ägypter abstrahiert hatten, als positive künstlerische Faktoren in Rechnung stellte: sie rechnete mit der Maßverschiebung infolge der organischen Bewegungen nicht weniger, als mit der Verkürzung infolge des Sehvorganges und mit der Notwendigkeit, in gewissen Fällen den Eindruck des Beschauers durch „eurhythmische" Ausgleichsmittel zu rektifizieren[2]). Die Griechen konnten daher nichts beginnen mit einem Proportionssystem, das mit der Bestimmung der objektiven Maßverhältnisse auch die fakturalen unabänderlich festlegte: sie konnten eine Proportionslehre nur insoweit gelten lassen, als sie dem Künstler Freiheit ließ, die ihm an die Hand gegebenen Maßverhältnisse von Fall zu Fall nach freiem Ermessen zu variieren — als sie sich, mit einem Worte, mit der Rolle einer reinen Anthropometrie begnügte.

Wir sind infolgedessen über die griechische Proportionslehre klassischer Zeit viel weniger genau unterrichtet, als über die ägyptische; man kann eben, nachdem einmal die Identität zwischen fakturalen und objektiven Maßen aufgehoben war, das System oder die Systeme nicht mehr unmittelbar in den Kunstwerken vorfinden[3]); dafür erfahren wir manches aus der literarischen Überlieferung, die vielfach an den Namen Polyklets anknüpft — des Vaters oder mindestens des Gesetzgebers der klassisch-griechischen Anthropometrie[4]).

(1) Gerade auf dieser „von anderen quadrierten Zeichnungen abweichenden Eigentümlichkeit" des Berliner Sphinxpapyrus beruht seine besondere Wichtigkeit: die Tatsache der drei Proportionssysteme — mit Leichtigkeit erklärbar aus dem Umstand, daß es sich hier nicht um einen einheitlichen, sondern um einen zusammengesetzten Organismus handelt, — diese Tatsache beweist zur Evidenz, daß das ägyptische Quadratnetz nicht Übertragungsmittel, sondern Kanon war: zum Zweck der bloßen „mise au carreau" hätte man natürlich ein einheitliches Netz gewählt.

(2) Vgl. die oft zitierte Geschichte von der Phidiasischen Athene, die mit ihrem objektiv zu kurzen Unterkörper dennoch an hoher Stelle „richtig" wirkte (Overbeck, Schriftquellen, Nr. 772). Sehr interessant ist auch die weniger beachtete Stelle in Platos Sophistes, 235 E/236 A: *Οὔκουν δσοι γε τῶν μεγάλων ποῦ τι πλάττουσι ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδιδοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθίνην συμμετρίαν, οἶσθ' ὅτι σμικρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἂν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ' ἐγγύθεν ὑφ' ἡμῶν δρᾶσθαι· ἆρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τοὺς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται;*

(3) Das bekannte metrologische Relief in Oxford (J. H. S. IV, S. 335 ff.) hat mit der künstlerischen Proportionslehre nichts zu tun, sondern dient lediglich der Normierung der Gebrauchsmaße: 1 Klafter (*ὀργυιά*) = 7 Fuß (*πόδες*) = 2,07 m = 7 · 0,296 m. Es wird daher auch gar nicht der Versuch gemacht, die diese Maße veranschaulichende Menschengestalt irgendwie proportional einzuteilen.

(4) Von den bei Vitruv erwähnten Proportionstheoretikern Melanthius, Pollis, Demophilus, Leonidas, Euphranor usw. wissen wir nichts als die Namen; doch hat Kalkmann (a. a. O., S. 43 ff.) den Ver-

Digitized by Google

So heißt es z. B. in Galens Placita Hippocratis et Platonis[1]): „*Χρύσιππος .... τὸ δέ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει, δακτυλον πρὸς δάκτύλου ὅηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τὸ μετακάρπιον καὶ καρπόν, καὶ τούτων πρὸς πῆχος, καὶ πήχεος πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλήτου κάνωνι γέγραπται.*" Dieser Passus bestätigt zunächst das, was von vornherein zu vermuten war: daß der Polykletische „Kanon" eine rein anthropometrische Bedeutung besaß, d. h. daß seine Aufgabe sich nicht auf die kompositorische Bewältigung von Steinblöcken oder Wandflächen, sondern ausschließlich auf die Ermittelung der objektiven menschlichen Maße bezog, und die fakturalen Abmessungen in keiner Weise vorausbestimmte. Der Künstler, der sich an sie hielt, brauchte weder auf die Berücksichtigung der mimisch-anatomischen Veränderungen, noch auf die Wiedergabe der Verkürzung, noch auch, wenn es not tat, auf die Korrektur des dem Beschauer zugedachten Anblicks zu verzichten.

Weiterhin wird nun aber das Prinzip der Polykletischen Proportionslehre als ein organisches charakterisiert.

Der ägyptische Künstler ging, wie wir wissen, in der Weise vor, daß er zunächst ein aus absoluten Teileinheiten bestehendes Quadratnetz zusammenfügte[2]), und dann in dieses die Umrisse der Gestalt eintrug — unbekümmert darum, ob jede Linie dieses Netzes mit einer der organisch bedeutsamen Teilungsstellen des Körpers zusammenfalle (wir können z. B. feststellen, daß innerhalb des jüngeren Kanons die Horizontalen 2, 3, 7, 8, 9, 15 durch völlig gleichgültige Punkte laufen); gerade umgekehrt der Grieche: er geht nicht aus von einem mechanisch konstruierten Quadratnetz, um dann zu fragen, in welcher Weise die menschliche Gestalt in diesem Netz unterzubringen sei, sondern er geht aus von der organisch in Rumpf, Glieder und Teilglieder differenzierten Gestalt, um dann zu fragen, wie diese Teile sich zueinander und zum Ganzen der Größe nach verhalten möchten. Wenn nach Galen bei Polyklet beschrieben war, wie sich der Finger zum Finger, der Finger zur Hand, die Hand zum Unterarm, der Unterarm zum Oberarm und endlich jedes einzelne Glied zum ganzen Körper verhalten sollte, so bedeutet das nichts anderes, als daß die griechische Proportionslehre nicht mehr darauf ausging, die Gestalt unter Zugrundelegung eines absoluten Einheitsmaßes gleichsam aus lauter kleinen gleichen Mauersteinen aufzubauen, sondern daß sie die Relationen zwischen den von der Natur unterschiedenen und gegeneinander abgegrenzten Gliedern und dem Körperganzen festzustellen strebte. Also nicht das Prinzip mechanischer Gleichheit, sondern das Prinzip organischer Differenzierung liegt dem Polykletischen Kanon zugrunde. Es wäre schlechterdings unmöglich gewesen, seine Bestimmungen in einem Quadratnetz unterzubringen: nicht das Proportionssystem der Ägypter kann vom Wesen der verlorenen Theorie der Griechen einen Begriff geben, sondern das

such gemacht, die Vitruvianischen Maßangaben auf den zuletzt genannten Euphranor zurückzuführen. — Ein neuerer Aufsatz von Foat (J. H. S. XXXV, S. 225 ff.) hat unsere Kenntnis der antiken Proportionslehre nicht wesentlich fördern können.

(1) V, 3.

(2) Die Einheit ihrerseits scheint durch die Höhe des Fußes (von der Sohle bis zum Knöchel) bestimmt gewesen zu sein, und zwar sowohl im älteren wie im jüngeren Kanon. Die Beziehung dieser Einheit zu den Maßen der einzelnen Körperglieder, ja selbst zur Fuß-Länge, schwankt dagegen, ja es ist zweifelhaft, ob eine solche Beziehung überhaupt fixiert werden sollte: im älteren Kanon ist die Fußlänge meist gleich 3 Einheiten (vgl. aber auch Edgar, Travaux, p. 145) — im jüngeren etwa gleich $3^1/_2$ Einheiten usw.

Digitized by Google

System, nach welchem die Figuren im ersten Buch der Dürerischen Proportionslehre gemessen sind (Abb. 8). Der gegebene Ausdruck für solche Relationen ist der Bruch — im Grunde das einzige wirklich legitime Symbol für die „Verhältnismäßigkeit der Längen." Und in der Tat geht ja aus der Galenstelle mit aller Deutlichkeit hervor, daß bei Polyklet jeweils das kleinere Stück als der aliquote Bruchteil eines größeren und letzten Endes der Gesamtlänge bezeichnet wurde, und daß nicht etwa alle Größen als das Vielfache eines in allen enthaltenen „Modulus" ausgedrückt erschienen. Gerade dadurch, daß die zu vergleichenden Größen direkt aufeinander bezogen und durcheinander ausgedrückt erscheinen, statt unabhängig voneinander auf eine neutrale Einheit zurückgeführt zu werden ($x = \frac{y}{4}$, nicht $x = a$, $y = 4a$) kommt jene unmittelbar evidente „Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern" zustande, die für die klassische Proportionslehre charakteristisch ist. Es ist kein Zufall, wenn Vitruv, der einzige antike Schriftsteller, der uns zahlenmäßige Angaben über die menschliche Proportion überliefert hat, und dabei nachweislich aus griechischen Quellen schöpfen konnte, diese Zahlenangaben ausschließlich als aliquote Bruchteile der Körperlänge formuliert[1]); auch hat man festgestellt, daß gerade beim Doryphoros des Polyklet, vielfach sogar inziffernmäßiger Übereinstimmung mit den vitruvianischen Angaben, die Maße der wichtigeren Körperstücke durchweg als Bruchteile der Körperlänge ausdrückbar sind[2]). Und hiermit hängt nun eine dritte Eigentümlichkeit der klassisch-antiken Proportionslehre zusammen, ihr ausgesprochen normativ-ästhetischer Charakter. Während das ägyptische System nichts anderes bezweckt, als das Üblich-Gewordene auf eine feste Formel zu bringen, will der Polykletische Kanon die Schönheit ergreifen: Galen zitiert ihn ausdrücklich als eine Zusammenstellung desjenigen, worin „τὸ κάλλος συνίστατατ" (wie auch Vitruv seine Angaben als die Maße eines „homo bene figuratus" einführt); und der einzige mit Sicherheit auf Polyklet selbst zurückführbare Ausspruch lautet folgendermaßen: „τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεσθαι"[3]). Der

(1) Diese Tatsache ist bereits von Kalkmann mit Recht hervorgehoben worden (d. Proportionen des Gesichts in der griech. Kunst, 1893, S. 9 ff.), als Gegenargument gegen diejenigen, die, wie Guillaume und Collignon, aus dem im Text zit. Galenpassus die Beschreibung eines Modulusverfahrens herauslesen wollen — scheinbar durch die Erwähnung des δάκτυλος verleitet, der hier doch gar nicht als messende Einheit, sondern nur als kleinstes zu messendes Körperstück angeführt wird.

Der Bequemlichkeit wegen folge hier eine Zusammenstellung der vitruvianischen Maßangaben:

a) Gesicht (vom Haaransatz bis zum Kinn) = $^1/_{10}$.

b) Hand (von der Handwurzel bis zur Spitze des Mittelfingers) = $^1/_{10}$.

c) Kopf (vom Scheitel bis zum Kinn) = $^1/_8$.

d) Halsgrube bis Haaransatz = $^1/_6$.

e) Halsgrube bis Scheitel = $^1/_4$.

(Die beiden letztgenannten Bestimmungen sind bekanntlich kontrovers mit der ersten und dritten, nach welchen für den Oberteil des Schädels $^1/_{40}$ statt $^1/_{12}$ verbleiben würde. Da nur die Angabe $^1/_{40}$ richtig sein kann, muß die Textkorruption bei den Bestimmungen 4 oder 5 liegen, Die Renaissancetheorie hat daher hier mit verschiedenen Korrekturen eingesetzt).

f) Fuß = $^1/_6$.

g) Ellbogen = $^1/_4$.

h) Brustbreite = $^1/_4$.

Ferner wird angegeben, daß das Gesicht in drei gleiche Teile zerfalle (Stirn, Nase, Untergesicht), und daß der ganze Mensch bei klafternden Armen in ein Quadrat, bei ausgespreizten Extremitäten in einen um den Nabel beschriebenen Kreis hineinpasse.

Kalkmann, a. a. O., S. 36/37.

(3) Diels in Archäol. Anz. 1899, Nr. 10.

Digitized by Google

Polykletische Kanon sollte also, zum erstenmal, ein ästhetisches Gesetz verwirklichen, und es ist für die antike Denkweise durchaus bezeichnend, daß man sich den Ausdruck dieses Gesetzes eben nur in der Gestalt von Relationen (mathematisch gesprochen in der Form von Brüchen) vorzustellen vermochte: mit Ausnahme des einzigen Plotin hat ja die ganze antike Ästhetik, wie die ihr folgende der Renaissance, das Gesetz der Schönheit in nichts anderem gesucht, als in der Verhältnismäßigkeit der Teile zueinander und zum Ganzen[1]).

So tritt die Proportionslehre der Griechen der mathematisch-starren, statisch-mechanischen und handwerklich-konventionellen der Ägypter als eine elastische, dynamisch-organische und ästhetisch-normative gegenüber. Und es mag uns zur Genugtuung dienen, daß dieser Gegensatz schon dem Altertum selbst bewußt geworden ist. Diodor von Sizilien erzählt nämlich im 98. Kapitel seines I. Buches folgende Geschichte: die beiden Bildhauer Telekles und Theodoros hätten in alten Zeiten ein Kultbild in zwei getrennten Hälften angefertigt, indem der eine sein Stück in Samos, der andre das seine in Ephesos gearbeitet habe; und beim Zusammensetzen habe sich gezeigt, daß die beiden Hälften genau aufeinander paßten. Diese Arbeitsweise aber, so fährt die Erzählung fort, sei nicht bei den Griechen im Gebrauch gewesen, sondern bei den Ägyptern. Denn bei diesen werde die Proportion der Statuen nicht wie bei den Griechen nach der Gesichtsvorstellung be-

(1) Es sei erlaubt, hier auf die drei einschlägigen Begriffe der vitruvianischen Ästhetik Bezug zu nehmen: Proportio, Symmetria und Eurhythmia. Hiervon macht der Begriff der Eurhythmia am wenigsten Schwierigkeiten: sie beruht, wie wir mehrfach erwähnten (vgl. auch Kalkmann, a. a. O., S. 9, Anm. sowie S. 38, Anm.), auf der sinngemäßen Anwendung jener optischen Ausgleichsmittel, die durch Mehrung oder Minderung der objektiv richtigen Maße die subjektiven Entstellungen des Kunstwerks paralysieren (daher ist sie nach I, 2, eine „venusta species commodusque aspectus"); dahin gehört also für den Architekturtheoretiker z. B. die Verdickung der sonst durch „Überstrahlung" verschmälerten Ecksäulen bei Peripteraltempeln. Zweifelhaft dagegen bleibt der Unterschied zwischen „Proportio" und „Symmetria". Uns scheint es, daß Symmetria sich zu Proportio verhält, wie Normsetzung zu Normverwirklichung. Symmetria ist als „ex membris conveniens consensus und „ex partibus separatis ... responsus" (I, 2) das eigentlich ästhetische Prinzip, das passende Verhältnis der Glieder untereinander und der Einklang zwischen den Teilen und dem Ganzen — Proportio dagegen ist (III, 1) als „ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio" die bloße praktische Methode, vermittels welcher die als schön qualifizierten Maßverhältnisse Dürerisch zu reden „ins Werk gezogen werden", indem der Architekt einen Modulus (rata pars, ἐμβάτης) annimmt, durch dessen Vervielfältigung er die praktisch verwendbaren Werkmaße gewinnt (IV, 3). Proportio (= commodulatio) ist also etwas, was die Schönheit nicht bestimmt, sondern lediglich dazu beiträgt, sie zu realisieren (daher Vitruv die Proportio als dasjenige bezeichnet, wodurch die Symmetria „efficitur", und ausdrücklich fordert, daß sie ihrerseits „ad symmetriam" abgestimmt sein müsse) — d. h. ein Verfahren der baumeisterlichen Technik, das vom Standpunkt der Klassik aus für den bildenden Künstler gar nicht in Frage kommt. Es ist daher ganz logisch, wenn Vitruv die Maßverhältnisse des Menschen nicht zur Veranschaulichung des Begriffs „Proportio", sondern des Begriffs „Symmetria" heranzieht, und wenn er sie, wie schon bemerkt, nicht als das Vielfache eines Modulus, sondern als aliquote Körperbruchteile ausdrückt: das Modulus-Verfahren kam eben für die antike Ästhetik nur als ein Verfahren der praktischen Maß-Verwirklichung in Betracht, während man sich die Maß-Normierung, die jener „Commodulatio" vorangehen mußte, nur in der Form bruchmäßig ausdrückbarer Relationen vorstellen konnte, die von der organischen Gliederung des Körpers (oder des Bauwerks) in differenzierte Einzelglieder ihren Ausgang nehmen. — Vgl. übrigens auch Kalkmann, a. a. O., S. 9, Anm. 2, „die proportio betrifft nur die Konstruktion mit Hilfe des modulus, der rata pars. Als zweites tritt hinzu die Symmetrie: die Glieder untereinander sollen sich schön und passend verhalten, eine Forderung, welche die proportio noch nicht stellt." Ferner Jolles, Vitruvs Ästhetik (Diss., Freib. 1906), S. 22 ff.

Digitized by Google

stimmt (*ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασίας ἀποκρίνασθαι*), sondern sobald man die Steine gebrochen, zerlegt und zugerichtet habe, setze man sogleich (*τὸ τηνικαῦτα*) die Maße vom größten bis zum kleinsten Stücke fest[1]). Man habe nämlich in Ägypten den ganzen Bau des Körpers[2]) in $21^1/_4$ gleiche Teile geteilt[3]), und deswegen seien die Künstler, wenn sie sich einmal über die Größe der zu schaffenden Figur geeinigt hätten, imstande gewesen, sich auch bei räumlicher Trennung in die Arbeit zu teilen und dennoch ein genaues Zusammenpassen der Stücke zu erzielen.

Ob der anekdotische Inhalt dieser unterhaltenden Erzählung richtig ist oder nicht: sie zeugt jedenfalls von einem sehr feinen Gefühl für den Unterschied sowohl zwischen ägyptischer und klassischer Kunst, als zwischen ägyptischer und klassischer Proportionslehre.

Denn es ist kein Zweifel, daß der Sinn dieser Geschichte nicht sowohl darin besteht, daß die Existenz eines ägyptischen Proportionssystems beglaubigt wird, als vielmehr darin, daß seine ganz einzigartige Bedeutung für die Entstehung des Kunstwerks hervortritt: auch der durchgebildetste Kanon würde ja zwei Künstler nicht zu dem befähigen, was hier von Telekles und Theodoros berichtet wird, solange die Möglichkeit bestünde, daß die fakturalen Proportionen des Kunstwerks von den objektiven Angaben dieses Kanons abweichen könnten. Zwei griechische Bildhauer des 5. oder gar des 4. Jahrhunderts hätten auch bei genauester Verabredung über das zu befolgende Proportionssystem und über das Gesamtmaß der Figur nicht unabhängig voneinander je ein Teilstück arbeiten können, weil eben ein griechischer Künstler, bei aller Beobachtung bestimmter Maßvorschriften, dennoch hinsichtlich der formalen Gestaltung ganz frei gewesen wäre[4]). Der Gegensatz, den Diodor hier herausbringen will, kann daher schwerlich darin bestehen, daß die Griechen zum Unterschied von den Ägyptern überhaupt keinen Kanon besessen, sondern ihre Figuren „nach dem Augenmaß" proportioniert hätten[5]), — ganz ab-

(1) Merkwürdig ist die Übereinstimmung zwischen dieser Schilderung und dem Jesaias-Vers 44, 13, in welchem die Tätigkeit der (assyrisch-babylonischen) „Götzenmacher" folgendermaßen beschrieben wird: „Er zimmert Holz und misset es mit der Schnur, und zeichnet es mit Rötelstein, und behauet es und zirkelt es ab und macht es wie ein Mannsbild."

(2) Es ist in unserem Sinne recht bemerkenswert, daß er bei den Griechen von *συμμετρία*, bei den Ägyptern aber von *κατασκευή* redet.

(3) Dies ist ein Irrtum, insofern es 22 Teile sind. Immerhin ist das Prinzip ganz richtig erfaßt, insbesondere auch die Tatsache, daß für den Schädel ein kleines Stück ($^1/_4$) außerhalb des eigentlichen Netzes übrigbleibt. Beachtenswert ist auch die kunsthistorische Einsicht, mit der hier die Stilverwandtschaft zwischen ägyptischer Kunst und frühgriechischem Archaismus erkannt wird, so daß beide der „modernen" Klassik beinahe als eine Einheit gegenübertreten. Vgl. dazu auch das vorhergehende Kapitel, wo es von dem mythischen Stammvater der griechischen Skulptur heißt: *τόν τε ῥύθμον τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατασκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησιν.*

(4) Es ist daher durchaus abzulehnen, wenn Jolles (a. a. O., S. 91 ff.) unsere Stelle auf einen innerhalb der griechischen Klassik bestehenden Gegensatz bezieht, den er als den Gegensatz zwischen „symmetrischer" und „eurhythmischer" Kunstauffassung kennzeichnet. Abgesehen davon, daß nichts uns dazu berechtigt, das bei Diodor ausdrücklich nur von den Ägyptern und einigen ägyptisierenden Archaikern Ausgesagte auf griechische Künstler klassischer Zeit zu übertragen: der Begriff der Symmetrie hat mit dem, was Diodor hier von Telekles und Theodoros mitteilt, nicht das mindeste zu tun, denn sie ist auch da vorhanden, wo von der mechanischen Vorausbestimmung der Körperform im Sinn der Ägypter gar keine Rede ist — wie wir ja auch den Autor den Ausdruck *συμμετρία* gerade mit Bezug auf diejenige Kunstauffassung gebrauchen sehen, die nach Jolles die nicht-symmetrische, sondern nur eurythmische sein müßte.

(5) So Wahrmund in seiner Diodorübersetzung von 1869, wogegen schon Kalkmann (a. a. O., S. 38,

Digitized by Google

gesehen davon, daß Diodor von den Bemühungen Polyklets zum mindesten durch die Überlieferung Kenntnis gehabt haben muß. Vielmehr besteht der Gegensatz darin, daß der Kanon bei den Ägyptern für sich allein bereits hinreichte, um die Darstellung bis in alle Einzelheiten vorauszubestimmen (und daher, sobald die Steine zugerichtet waren, sogleich an Ort und Stelle zur Anwendung kommen konnte), — daß dagegen bei den Griechen, ganz abgesehen davon, ob sie nun auch einen Kanon hatten oder nicht, doch jedenfalls außer ihm noch etwas ganz anderes nötig war, um ein Kunstwerk hervorzubringen: die Anschauung. Diodor will darauf hinaus, daß der ägyptische Skulptor, gleich einem Steinmetzen, zur Anfertigung seiner Werke weiter nichts als die Maßangaben nötig habe und, allein auf sie gestützt, die Figuren an beliebigem Ort und in beliebig vielen Teilen dar- oder besser herzustellen vermöge, daß dagegen der Grieche den Kanon nicht ohne weiteres auf seine Blöcke applizieren könne, sondern sich von Fall zu Fall bei der *κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία* Rats erholen müsse, d. h. bei einer „Gesichtsvorstellung", die die organische Beweglichkeit des darzustellenden Körpers, die Mannigfaltigkeit der dem Künstlerauge sich darbietenden Verkürzungen und vielleicht auch die besonderen Umstände, unter denen das fertige Werk gesehen werden soll, in Rechnung setzt, und danach das kanonische Maßsystem (wenn sie es auch vielleicht nicht geradezu überflüssig macht), doch mindestens in unerschöpflicher Weise verändert[1]). Der Gegensatz, den Diodors Erzählung deutlich machen soll, und den sie tatsächlich mit besonderer Bildhaftigkeit deutlich macht, ist der Gegensatz zwischen Rekonstruktion und *Μίμησις*, zwischen einer in jeder Beziehung gebundenen mechanisch-mathematischen Kunstauffassung und einer elastisch-dynamischen, innerhalb deren bei aller Gesetzmäßigkeit doch für das Irrationale der künstlerischen Freiheit Raum bleibt[2]).

III.

Man pflegt den Stil der mittelalterlichen Kunst (von den Werken der gotischen Hochblüte abgesehen) dem Stil der klassischen Antike als einen flächenhaften gegenüberzustellen; im Vergleich mit der Kunst der Ägypter dürfte man ihn nur als einen verflächigten bezeichnen. Denn das eben ist der Unterschied zwischen ägyptischer und mittelalterlicher Flächenhaftigkeit, daß dort die Tiefenmotive tatsächlich ausgeschaltet, hier aber nur entwertet werden: die ägyptische Kunst stellt flächenhaft dar, weil sie nur das wiedergibt, was de facto in der Ebene vorgestellt werden kann — die mittelalterliche Kunst stellt flächenhaft dar, obgleich sie auch das wiedergibt, was de facto nicht in der Ebene vorgestellt werden kann; d. h. während bei den Ägyptern Dreiviertelprofile und Schrägbewegungen des Rumpfes oder der Glieder tatsächlich ausgeschlossen sind, gibt es im mittelalterlichen Stil,

Anm.) mit Recht geltend macht, daß dieser Auslegung der *συμμετρία*-Begriff als solcher entgegenstehe, als welcher ja gerade das besagt, daß das Kunstwerk nicht nach dem bloßen Augenmaß gestaltet wird, sondern auf bestimmten Maß-Normen beruht.

(1) Hier mit Kalkmann ausschließlich an die eurhythmischen „temperaturae" zu denken, erscheint uns als eine zu enge Auslegung.

(2) Daher hat z. B. Alberti, der merkwürdigerweise auch einmal von der Möglichkeit spricht, eine Statue in zwei Stücken und an zwei verschiedenen Orten herzustellen (Quellenschriften zur Kunstgeschichte XI, S. 199) diesen Fall nur insofern ins Auge gefaßt, als es sich um die mechanische Kopie eines anderen plastischen Kunstwerks handele — er konstruiert ihn nicht, um ein produktiv-künstlerliches Verfahren zu erläutern, sondern um die Genauigkeit einer von ihm erfundenen Übertragungsmethode anzupreisen.

Digitized by Google

der überall die Freibeweglichkeit der Antike voraussetzt, sowohl das eine wie das andere (ja das Dreiviertelprofil ist sogar die Regel gegenüber der reinen Front- oder Seitenansicht) — nur daß man diese Motive nicht mehr im Sinn eines eigentlichen Tiefeneindrucks auswertet, sondern sie, meist unter völligem Verzicht auf die plastisch wirksamen Mittel der Modellierung und des Schlagschattens, rein zeichnerisch in der Führung der Außen- und Innenkonturen[1]) sich aussprechen läßt. So gibt es alle möglichen verkürzten Formen, die — da der Eindruck durch keinerlei plastische Mittel unterstützt wird — dennoch nicht eigentlich als „Verkürzung" wirken, z. B. die schräggestellten Füße, die meist mehr den Eindruck des Nach-Unten-Hängens, als den des Nach-Vorn-Gerichtetseins erwecken (vgl. Abb. 3), die im Dreiviertelprofil gegebenen Schulterpartien, die in ihrer Reduktion auf einen planimetrischen Ausdruck beinahe dem Höcker eines Verwachsenen gleichen, usw.

Unter diesen Umständen mußte sich auch die Proportionslehre nach neuen Zielen orientieren: auf der einen Seite bedingte die Verflächigung der Körperformen eine Abwendung von der antiken Anthropometrie, die ja die Emanzipation der Figur von der Ebene voraussetzte — auf der anderen Seite machte es die nun einmal nicht mehr zu beseitigende Freibeweglichkeit der Gestalten unmöglich, ein System zu finden, das, gleich dem ägyptischen, fakturale und objektive Maße zugleich bestimmt hätte. So stand die mittelalterliche Proportionslehre vor demselben Entweder-Oder, wie die antike, nur daß sie sich begreiflicherweise in entgegengesetztem Sinne entscheiden mußte: hatte die ägyptische Proportionslehre, bei der Identität zwischen fakturalen und objektiven Maßen, die Eigenschaften der Anthropometrie mit denen eines Konstruktionssystems in sich vereinigen können, und hatte sich die griechische, nach Aufhebung jener Idéntität, zu dem Verzicht auf die Bestimmung der fakturalen Maße entschlossen, so entschloß sich nunmehr die mittelalterliche zu dem Verzicht auf die Bestimmung der objektiven Maße und beschränkte sich auf eine Anweisung zur Organisation der flächenhaften Bilderscheinung. Neben das konstruktive Proportionssystem der Ägypter und das anthropometrische der klassischen Antike tritt also das des Mittelalters als ein flächenhaft schematisierendes.

Innerhalb der mittelalterlichen Proportionslehre scheinen nun aber zwei verschiedene Richtungen hervorzutreten, die zwar insofern übereinstimmen, als hier wie dort eine planimetrische Schematisierung der Gestalt das Ziel des Unternehmens bildet, die aber insofern voneinander abweichen, als dieses Ziel auf ganz verschiedenen Wegen erreicht wird: die byzantinische und die gotische.

* * *

Die „byzantinische" Proportionslehre, die aber, dem großen Einflußbereich der byzantinischen Kunst entsprechend, auch für das Abendland von außerordentlicher Bedeutung war — verrät insofern noch die Nachwirkungen der antiken Tradition, als sie bei der Ausarbeitung ihres Schemas von der organischen Gliederung des menschlichen Körpers ihren Ausgang nahm, d. h. der künstlerischen Erscheinung durch maßstäbliche Bestimmung der von Natur gegeneinander abgesetzten Körperstücke beizukommen suchte. Allein sie ist insofern gänzlich unantik, als diese maßstäbliche Bestimmung nicht mehr nach dem System der aliquoten Bruchteile, sondern nach dem System eines etwas gröblichen Modulusverfahrens erfolgte: die in der Fläche anschaulichen Körpermaße — was außerhalb der Fläche lag, schaltete

(1) Im hohen Mittelalter erstarren ja selbst die Schattenformen zu bloß linearen Gebilden.

Digitized by Google

naturgemäß von vornherein aus — wurden in Kopf- oder genauer in Gesichtslängen ausgedrückt (italienisch: viso oder faccia, vielfach allerdings auch testa)[1]), wobei sich für die ganze Länge in der Regel die Gesamtsumme 9 ergab. So entfällt nach dem „Malerbuch vom Berge Athos" 1 Einheit aufs Gesicht, 3 auf den Rumpf, je 2 auf Ober- und Unterschenkel, $^1/_3$ (= eine Nasenlänge) auf die Schädelkalotte, $^1/_3$ auf die Fußhöhe und $^1/_3$ auf die Kehle[2]), während die halbe Brustbreite (einschließlich der Schulterrundung) auf $1^1/_3$, und die innere Länge des Unter- und Oberarmes sowie der Hand auf je 1 Einheit angegeben wird; und ganz ähnlich sind die Angaben, die uns bei Cennino Cennini begegnen — dem Theoretiker des letzten Endes doch noch fest im Byzantinismus wurzelnden Trecento: es sind bis ins Detail dieselben Maße wie im Athoskanon, nur daß für die 3 Gesichtslängen des Rumpfes bestimmte Teilpunkte angegeben werden (Magengrube und Nabel), und daß die Höhe der Schädelkalotte nicht ausdrücklich auf $^1/_3$ bestimmt wird, so daß sich — ohne sie — nur eine Gesamtlänge von $8^2/_3$ „visi" ergibt. Von hier

(1) Schon dies ist für die Zeitgesinnung charakteristisch; während früher das Maß des Fußes, der Elle, der Hand, der Finger die Grundlage der metrologischen Systeme gebildet hatte, wird nunmehr das Gesicht, der Sitz des geistigen Ausdrucks, als Einheit angenommen: „wegen seiner Wichtigkeit, Schönheit und Teilbarkeit" heißt es späterhin bei Averlino Filarete (Quellenschriften zur Kunstgesch. N.F. III, S. 54).

(2) Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, ed. Godehard Schäfer, 1855, S. 82. Wenn sich in Schlossers meisterhaftem Ghibertikommentar (1912, Bd. II, S. 35) die von ihm selbst mit einem Fragezeichen versehene Angabe befindet, daß der Athoskanon die Fußhöhe auf eine ganze Einheit festsetze, so beruht diese kleine Ungenauigkeit auf einer Verwechslung mit der Fußlänge „vom Knöchel bis zu den Nägeln", die, ganz wie bei Cennini, auf eine Einheit angegeben wird; die Fußhöhe wird, ebenfalls im Einklang mit Cennini, ausdrücklich auf eine Nasenlänge = $^1/_3$ Einheit festgesetzt und ergibt dann, mit den ebenso großen Stücken Hals und Schädelkalotte zusammengenommen, die neunte Gesichtslänge. — Der quellenmäßige Wert der im Malerbuch vom Berge Athos enthaltenen Angaben wird neuerdings u. E. erheblich unterschätzt: wenn auch durch Leidinger (Kunstwanderer II, 1920, S. 45 ff.) der Nachweis erbracht ist, daß die auf uns gekommene Redaktion erst dem 18. Jahrhundert angehört, und wenn sie auch (wie ja schon der Terminus „τὸ ναπουράλε" zeigt), bereits den Einfluß der italienischen Kunstlehre verrät, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß der materielle Inhalt der Überlieferung zum größten Teil auf die Praxis des hohen Mittelalters zurückgeht. Daß dies gerade bei dem Kapitel über die Proportionen der Fall ist, geht daraus hervor, daß die im Athoskanon festgesetzten Maße sich in der byzantinischen und byzantinisierenden Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts, ja noch früher, tatsächlich nachweisen lassen (vgl. unten), und zwar gilt das auch von solchen Bestimmungen, die nicht auf die antike Tradition zurückgehen: so z. B. von der Einteilung des Körpers in 9 Gesichtslängen (nach Vitruv: 10), von der Ansetzung der Schädelkalotte auf eine Nasenlänge = $^1/_{30}$ der Körperlänge (nach Vitruv = $^1/_{40}$) nnd von der Bemessung der Fußlänge auf $^1/_9$ der Körperlänge (nach Vitruv = $^1/_6$). Wenn daher Cenninis Angaben in allen diesen Punkten mit denen des Athoskanons sich decken, so darf aus dieser Übereinstimmung nicht gefolgert werden, daß der Athoskanon von der italienischen Proportionslehre abhänge, sondern vielmehr umgekehrt, daß bei Cennini eine byzantinische Tradition ihren Niederschlag finde. — Wie in der jetzigen Fassung des Malerbuchs uralte Tradition mit modernen Bestandteilen verbunden ist, mag die merkwürdige Tatsache bezeugen, daß die im Malerbuch gegebene Anweisung zur Illustration des XII. Kapitels der Apokalypse (ed. Schäfer, S. 251) augenscheinlich durch den betreffenden Holzschnitt Dürers inspiriert ist: das Motiv des von zwei Engeln in einem Tuch emporgetragenen Kindes ist — von den übrigen Übereinstimmungen abgesehen — unseres Wissens eine Dürerische Erfindung. Die Vermittlung könnte — wenn man die Wanderung des Dürerschen Originalholzschnitts für unwahrscheinlich hält — durch die bekannte Kopien-Serie erfolgt sein, die 1515/16 bei Alexandro Paganini in Venedig erschienen ist, d. h. in einer Stadt, die mit dem griechischen Osten in besonders regem Kultur-Austausch stand.

Digitized by Google

aus ist dieser byzantinische 9-Gesichtslängen-Kanon in die Kunstlehre der Folgezeit eingedrungen, in der er, teils völlig unverändert, wie bei Pomponius Gauricus, teils mit geringfügigen Modifikationen, wie bei Ghiberti und Filarete, bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein eine bedeutende Rolle spielt[1]).

Es erscheint uns nicht zweifelhaft, daß der Ursprung dieses Proportionssystems, bei dem das Maß auf dem Umweg über die Zahl gewonnen wird, im Osten zu suchen sei. Eine höchst fragwürdige Überlieferung der Spätrenaissance (Philander) schreibt zwar die Aufstellung eines Kanons, der — die gesamte Körperlänge in $9^1/_3$ teste einteilend — den bisher besprochenen Systemen sehr nahe zu kommen scheint, dem Römer Varro[2]) zu. Allein abgesehen davon, daß die antike Kunstliteratur von einem solchen Kanon nicht das mindeste weiß[3]), und daß die Aufstellungen Polyklets und Vitruvs auf einem durchaus entgegengesetzten System beruhen — abgesehen auch davon, daß wir die Anfänge der Überlieferung im byzantinisch-trecentistischen Milieu zu finden glaubten: die Spuren führen weiter bis Arabien. Denn in den Schriften der „lauteren Brüder", eines im 9. bis 10. Jahrhundert blühenden arabischen Gelehrtenordens, begegnet uns ein Proportionssystem, das mit dem in Frage stehenden bereits die Eigenschaft gemeinsam hat, die Körpermaße durch Reduktion auf einen Modulus auszudrücken[4]). Und wenn es vielleicht auch möglich ist, die Angaben der „lauteren Brüder" aus noch älteren Quellen abzuleiten[5]), so dürfte uns doch diese aller Voraussicht nach nicht weiter hinaufführen, als bis in den Späthellenismus — d. h. in diejenige Periode, in der das gesamte Weltbild, nicht ohne orientalischen Einfluß, nach zahlenmystischen Gesichtspunkten umgeformt wurde, und in der, mit einer ganz allgemeinen Wendung vom Konkreten zum Abstrakten, auch die antike Mathematik ihre in Diophant zum Höhepunkt und Abschluß gelangte Arithmetisierung erfuhr[6]).

Die Proportionsangaben der „lauteren Brüder" haben nun zwar als solche noch nichts mit der künstlerischen Praxis zu tun; sie bilden das Teilstück einer har-

(1) Die in Frage kommenden Aufstellungen der Frührenaissance sind auszugsweise zitiert bei Schlosser, a. a. O. Hinzuzufügen wären etwa noch die weniger beachteten Angaben bei Francesco di Giorgio Martini (Il trattato di architettura civile e militare, ed. C. Saluzzo, 1841, I, p. 229 ff.), die vor allem wegen der noch stark hervortretenden Tendenz zur planimetrischen Schematisierung interessant sind. Für die spätere Zeit kommen u. a. Mario Equicola, Vasari, R. Borghini und Daniel Barbaro (La pratica della prospettiua, 1569, p. 179 ff.), in Frage, der — neben dem vitruvianischen — einen Kanon eigener Erfindung mitteilt, welcher aber fast ganz auf den wohlbekannten 9-teste-Typus hinausläuft, nur daß der dritte Teil einer testa (d. h. die Nasenlänge) als „Daumen" zum Modulus erhoben wird. Dann ist die Schädelkalotte = 1 Daumen, die Fußhöhe und der Hals je = $1^1/_2$ Daumen, so daß im ganzen $9^1/_2$ teste resultieren, die im übrigen ganz in der üblichen Weise verteilt werden.

(2) Schlosser, a. a. O., S. 35, Anm. Das überschießende Drittel ist für die Kniee bestimmt, wodurch dieser pseudovarronische Kanon der Aufstellung Ghibertis einigermaßen verwandt erscheint: Ghiberti setzt die Länge der Oberschenkel einschließlich der Kniee auf $2^1/_2$, ausschließlich derselben auf $2^1/_6$ Einheiten an, so daß auch bei ihm für die Kniee selbst $^1/_3$ verbleibt.

(3) Kalkmann, a. a. O., S. 11.

(4) Dieterici, Propädeutik der Araber, 1865, S. 135 ff. Die Einheit ist hier jedoch nicht die Gesichtslänge, sondern die „Spanne", die $^4/_5$ der Gesichtslänge beträgt.

(5) Nach frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Ritter-Hamburg sind andere Angaben über die Proportionierung des Menschen in den arabischen Quellen bisher nicht aufgefunden worden, wohl aber Angaben über die Proportionierung der Buchstaben; und es ist für uns wichtig, daß auch diesen nicht das Prinzip der aliquoten Bruchteile, sondern das Modulus-System zugrunde liegt.

(6) K. Simon, Geschichte der Mathematik im Altertum im Zusammenhang mit der Kulturgeschichte, 1909, S. 348, 357.

Digitized by Google

monistischen Kosmologie, d. h. sie sollen nicht eine Anweisung zur bildlichen Wiedergabe der Menschengestalt darstellen, sondern die Einsicht in einen ungeheuren Zusammenhang zwischen allen Teilen des Weltganzen vermitteln, daher sich auch die hier überlieferten Maßangaben nicht auf den Erwachsenen, sondern auf das neugeborene Kind beziehen — also auf ein Wesen, das für die bildende Kunst nur von sekundärer Bedeutung ist, in den Gedankengängen der Kosmologie und Astrologie aber eine um so größere Rolle spielte[1]). Allein wenn die byzantinische Atelierpraxis dieses unter so völlig anderen Gesichtspunkten ausgebildete Einteilungssystem des Körpers so bereitwillig aufgriff und dabei den kosmologischen Ursprung desselben schließlich vollkommen vergaß, so hat das doch seinen guten Grund. Denn, so paradox es klingt, gerade die algebraische Maßnormierung, die der Bemessung aller Körperlängen einen einzigen Modulus zugrunde legt, mußte — vorausgesetzt, daß dieser Modulus nicht allzu klein war — der mittelalterlichen Schematisierungstendenz in besonderem Maße entgegenkommen. Das antike System der aliquoten Körperbruchteile vermochte ja nur die objektive Anschauung der Körpermaße zu vermitteln, nicht aber ohne weiteres ihre zeichnerische Verwirklichung zu regulieren: indem statt wirklicher Längen nur Relationen bestimmt wurden, erhielt der Künstler einen Anhalt für eine lebendige Simultanvorstellung vom Aufbau des Organismus — nicht aber ein Mittel zur sukzessiven Konstruktion des flächenhaften Abbildes. Ganz anders das algebraische System, das den Verlust an Elastizität und Lebendigkeit durch die unmittelbare Konstruierbarkeit ersetzte: indem der Künstler eine bestimmte Größe überliefert erhielt, deren Vervielfältigung ihm jede Körperdimension ergab, vermochte er durch sukzessives Abgreifen der nötigen „moduli" jede Figur auf der Bildfläche gleichsam zusammenzusetzen — „mit unverrücktem Zirkel", verhältnismäßig rasch und ziemlich unabhängig von der Gliederstellung[2]). In der byzantinischen Kunst hat sich diese Methode einer graphisch-schematisierenden Flächenbewältigung bis in die neueste Zeit erhalten: der erste Herausgeber des Malerbuchs vom Berge Athos, Didron, hat noch die griechischen Klostermaler des 19. Jahrhunderts in der Weise arbeiten sehen, daß sie die Einzelmaße mit dem Zirkel abgriffen und ohne weiteres auf die Mauer übertrugen.

Infolgedessen hat die byzantinische Kunstlehre es sich angelegen sein lassen, auch die Detailabmessungen des Kopfes nach einem Modulusverfahren zu bestimmen, als dessen Einheit sich die Nasenlänge (= $^1/_3$ der Gesichtslänge) darbot: die Nasenlänge gibt (nach dem Malerbuch vom Berge Athos) nicht nur die Höhe der Stirn und des Untergesichts an, sondern auch die Höhe des Oberkopfs und die Entfernung von der Nasenspitze bis zum Ende des Auges, sowie die Länge der Kehle bis zur Halsgrube. Diese Reduktion der vertikalen und horizontalen Kopfmaße auf eine einzige Einheit ermöglichte nun ein Verfahren, in dem sich das mittelalterliche Bedürfnis nach einer planimetrischen Schematisierung der Körperformen besonders unzweideutig ausspricht: ein Verfahren, vermittels dessen nicht nur die Maße, sondern

(1) Das neugeborene Kind ist ja dasjenige Wesen, in welchem die Macht der das Universum beherrschenden Kräfte, insbesondere der Einfluß der Gestirne, viel reiner und unmittelbarer wirksam wird als in dem durch viele anderweitige Umstände determinierten Erwachsenen.

(2) Man ist daher zum Schluß dahin gelangt, den einmal festgesetzten Kanon auch für sitzende Gestalten zur Anwendung zu bringen (Taf. 10, Abb. 3), — wobei die „Gesichtslänge" allerdings in unserem Falle nicht bis zur Haargrenze, sondern nur bis zum Rande des Kopftuchs rechnet (es ist eben für diese ganz unnaturalistisch empfindende Kunst nicht die anatomische Wahrheit, sondern die graphische Erscheinung maßgebend). Die Handlänge paßt sich natürlich, dem Kanon entsprechend, dieser Bemessung der Gesichtslänge vollkommen an.

Digitized by Google

auch die Formen geometrico more festgelegt werden konnten. Denn indem die Abmessungen des Kopfes in wagerechter wie in senkrechter Richtung auf eine konstante Maßeinheit beziehungsweise auf ihr Vielfaches abgezogen wurden, ergab sich die Möglichkeit, die ganze Konfiguration durch drei konzentrische Kreise zu bestimmen, die ihren gemeinsamen Mittelpunkt in der Nasenwurzel hatten: der innerste — mit einer Nasenlänge als Radius — umrahmt die Stirn und die Wangen, der zweite — mit zwei Nasenlängen — gibt das Außenmaß des Schädels an und begrenzt das Gesicht nach unten hin, der dritte — mit drei Nasenlängen — geht durch die Halsgrube oder den Kehlkopf und bildet in der Regel auch den Heiligenschein[1]) (Abb. 2). Klar, daß auf diese Weise jene eigentümliche Überhöhung und Erbreiterung des Oberkopfes entstehen mußte, die bei Gestalten dieses Stils so oft den Eindruck einer Aufnahme in Niedersicht erweckt, die aber in Wahrheit auf die Anwendung des vorbeschriebenen Drei-Kreiseschemas zurückzuführen ist und dafür zeugt, wie wenig die mittelalterliche Proportionslehre — nur auf die möglichst handliche Fixierung der fakturalen Maßverhältnisse bedacht — an der „objektiven" Unrichtigkeit derselben Anstoß nahm: das Proportionssystem erscheint hier nicht nur als Symptom des Kunstwollens, sondern beinahe als Träger einer eigenen stilbildenden Kraft[2]).

Abb. 2. Das „Dreikreiseschema" der byzantinischen und byzantinisierenden Kunst.

Dieses Drei-Kreiseschema — wir bilden zur Erläuterung ein Blatt derselben Hamburger Handschrift ab, der wir bereits die kanonisch proportionierte Madonnenfigur entnahmen, und die verhältnismäßig viele konstruierte Köpfe enthält (Taf. 29, Abb. 4) — läßt sich innerhalb des byzantinischen und byzantinisierenden Kunstbereichs sehr häufig feststellen: in Deutschland[3]) wie in Österreich[4]), in Frankreich[5]) wie in Italien[6]), in der Monumentalmalerei[7]) wie in der Kleinkunst[8]), vor allem aber in zahllosen Handschriftenillustrationen[9]); und auch da, wo — vor allem bei kleinen Formaten — eine exakte Konstruktion mit Zirkel und Richt-

(1) Außerdem liegen die Pupillen bei geradeaus gerichtetem Blick gewöhnlich auf der Mitte zwischen der Nasenwurzel und dem ersten Kreis, der Mund teilt die Strecke zwischen erstem und zweiten Kreis entweder im Verhältnis 1 : 1, oder (Athoskanon) im Verhältnis 1 : 2.

(2) Auch diese Gepflogenheit, die Köpfe der Figuren durchweg mit Zirkelschlägen zu umreißen, hat sich übrigens in der byzantinischen Malerei bis in die Neuzeit erhalten. Vgl. Didrons Beobachtungen (Malerbuch vom Athos, a. a. O., S. 83, Anm.).

(3) Zahlreiche Beispiele z. B. bei Clemen, die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, 1916.

(4) Vgl. z. B. Buberl in Jahrb. d. Centr.-Comm., 1909, S. 25 ff., Figur 61 und 63.

(5) Vgl. z. B. Album de Villard de Honnecourt, offizielle Ausgabe der Bibliothèque Nationale, Taf. XXXII, (Auch im Stil stark byzantinisierend.)

(6) Vgl. z. B. Cavallinis Köpfe in St. Cecilia in Trastevere, Abb. bei Hermanin, le Galerie naz. d'Italia, 1902, V, besonders Tafel II.

(7) Auch Glasgemälde kommen in Frage, z. B. neben vielen anderen die Apostelfenster des Naumburger Westchors.

(8) Vgl. z. B. das bei Wulff, Altchr. und byz. Kunst II, S. 602 abgebildete Email, sowie zahlreiche Elfenbeine.

(9) Vgl. besonders A. Haseloff, Eine thüring.-sächs. Malerschule des 13. Jahrh., 1897, namentlich Abb. 18, 44, 66, und (besonders deutlich) 93, 94.

Digitized by Google

scheit nicht vorliegt, erweist der Formcharakter oft genug die Abstammung von jenem Einheitsschema (Abb. 3)[1]).

Ja, die Tendenz, zur planimetrischen Schematisierung geht noch weiter: nicht nur das frontal gerichtete Antlitz wird in der aufgezeigten Weise konstruiert, sondern auch das ins Dreiviertelprofil gewendete: der mittelalterliche Geist nimmt keinen Anstoß daran, auch den „verkürzten" Kopf vermittels eines Flächenschemas zu konstruieren, das — ganz wie es bei der Konstruktion des Enfacekopfes der Fall war — mit gleichen Strecken arbeitet, und nur dadurch in einfacher, wenn auch natürlich höchst inkorrekter Weise den Eindruck der Verkürzung erzeugt, daß diese graphisch gleichen Strecken objektiv Verschiedenes „bedeuten".

Abb. 3. Gottvater, die Gestirne schaffend. Bayr. Handschr. aus dem 3. Viertel des 12. Jahrh. (phot. Rehn & Tietze, München, Nr. 2444).

Das Grundprinzip dieses Schemas, das gewissermaßen eine Ergänzung zu dem für den Enfacekopf geltenden Drei-Kreisesystem darstellt, und gleich diesem innerhalb des byzantinischen Kunstkreises entwickelt wurde[2]), ist das folgende; es wird zunächst darauf verzichtet, den Kopf nach vorn zu neigen, vielmehr begnügt man sich mit einer Drehung, und einer Neigung nach rechts oder links[3]). Infolgedessen bleiben die Vertikalmaße unverändert, so daß die Aufgabe sich darauf beschränkt, die Verkürzung der horizontalen Abmessungen zu schematisieren, und zwar mit der Maßgabe, daß erstens auch hierfür die übliche Einheit (eine Nasenlänge) verbindlich sei, und daß es zweitens trotz der Längenverschiebung möglich bleibe, den Kopfkontur durch einen Kreis mit zwei Nasenlängen als Radius und gegebenenfalls den Nimbus durch einen konzentrischen Kreis mit drei Nasenlängen als Radius zu bestimmen. Nur wird jedoch das Zentrum dieses Kreises oder dieser Kreise wegen der

(1) Das Schema (das auch in abgekürzter Form vorkommt, indem man sich mit der zirkelmäßigen Bestimmung des Kopfkonturs begnügt, ohne auch den Umriß des Gesichts zu fixieren) begegnet übrigens manchmal mit einer Abänderung, die die „unnatürliche" Überhöhung der Schädelkalotte bis zu einem gewissen Grade auskorrigiert: die Radien der drei Kreise verhalten sich zueinander nicht wie 1 : 2 : 3, sondern wie 1 : $1^1/_2$: $2^1/_2$, wobei naturgemäß die Mundspalte nicht in das Feld zwischen dem 1. und 2. Kreis hineinfällt, sondern auf dem 2. Kreise selber liegt. So bei dem von Buberl publizierten Nonnberger Wandgemälde (vgl. Taf. 11, Abb. 5), und öfter, z. B. — hier wegen der Abnutzung der Farbe besonders deutlich — bei den spätromanischen Apostelbildern an der südlichen Chorschranke des Bamberger Peterschors. Buberl hat unseres Wissens als erster auf das Vorhandensein eines Konstruktionsschemas in romanischer Zeit hingewiesen.

(2) Z. B. trifft es auf den Kopf der Rucellaimadonna in S. Maria Novella zu, nicht aber auf den der Akademiemadonna von Giotto.

(3) Madonnen zeigen stets eine Rechtsneigung (vom Beschauer aus).

Digitized by Google

Seitendrehung nicht mehr auf die Nasenwurzel fallen können, sondern es wird innerhalb der uns zugewendeten Gesichtshälfte liegen müssen: man verlegt es, um überhaupt einen charakteristischen Punkt dafür zu haben, meist in den äußeren Augen- oder Augenbrauenwinkel oder auch in die Pupille. Wird nun um diesen Punkt, den wir Punkt A nennen wollen, der Kreis mit zwei Nasenlängen als Radius geschlagen, so begrenzt dieser Kreis die Schädelrundung und bestimmt (bei C) die Breite der uns abgewendeten Kopfhälfte[1]); d. h. (und eben dadurch kommt der Eindruck der „Verkürzung" zustande) die nur zwei Nasenlängen betragende Strecke A C, die in der genauen Frontansicht nur eine halbe Kopfbreite „bedeutet" hatte, „bedeutet" innerhalb des Dreiviertelprofils mehr als das, nämlich um so viel mehr, als der Punkt A von der Mittellinie des Gesichts entfernt ist. Echt mittelalterlich-schematisch wird dann die weitere Unterteilung der Breitendimensionen durch einfache Halbierung und Vierteilung der Strecke A C erreicht, wobei aber natürlich die dadurch entstehenden Teilpunkte J, D und K dann, wenn das Kreiszentrum im Augenwinkel liegt, andere Stellen bezeichnen, als dann, wenn es in der Pupille angenommen wird[2]). (Taf. 30, Abb. 6, 7.)

Die Vertikalmaße bleiben, wie bemerkt, unverändert: Nase, Untergesicht und Hals erhalten je eine Nasenlänge. Nur Stirn und Oberkopf müssen sich mit einem geringeren Maß begnügen: denn der Punkt B, von dem aus die Vertikalmaße bestimmt werden (die Nasenwurzel), liegt ja nicht mehr, wie beim Enfacekopf, auf einer Höhe mit dem Zentrum des Kreises, durch den der Schädelkontur bezeichnet wird, sondern dieses letztere muß, da es in den Augenwinkel bzw. die Pupille fällt, notwendig etwas tiefer liegen. Ist sonach die Strecke A E = zwei Nasenlängen, so muß die Strecke B L ein wenig kleiner als zwei Nasenlängen sein. —

* * *

Die byzantinische Proportionslehre hat, wie wir sahen, bei aller Neigung zum Schematisieren doch bis zu einem gewissen Grade von der organischen Gliederung des Körpers ihren Ausgang genommen; und der Tendenz zur geometrischen Formbestimmung hielt immer noch das Interesse für die Maße das Gleichgewicht. Das ‚gotische" System nun — von der Antike noch einen weiteren Schritt sich entfernend — dient fast ausschließlich der Bestimmung des Konturs und der Bewegungsrichtungen. Was der französische Architekt Villard de Honnecourt als „art de pourtraicture" seinen Zunftgenossen vermitteln will — das ist eine „méthode expéditive du dessin", die mit eigentlicher Proportionsmessung so gut wie gar nichts mehr zu tun hat und das natürliche Gefüge des Organismus von vornherein unberücksichtigt läßt. Hier wird der Körper überhaupt nicht mehr „gemessen", auch nicht einmal nach Kopf- oder Gesichtslängen, sondern das Schema hat sich gleichsam vom Objekte gänzlich losgesagt: das Liniensystem — vielfach nach rein ornamentalen Gesichtspunkten erfunden und manchmal geradezu den Figuren des gotischen Maßwerks vergleichbar — hat keinen Zusammenhang mit der Körper-

(1) In etwas rudimentärer Form läßt sich dies Schema an einem romanischen Kopf in S. M. im Kapitol konstatieren (Clemen, a. a. O., T. XVII): Man sieht deutlich die den Kopfkontur begrenzende Zirkellinie, an die sich jedoch der Künstler bei der Ausführung nicht ganz genau gehalten hat.
(2) D (der Halbierungspunkt von A C) bezeichnet im ersteren Fall den Innenwinkel, im andern Fall die Pupille des linken Auges, I (der Halbierungspunkt von A D) bezeichnet im ersteren Fall die Pupille, im anderen Fall den Innenwinkel des rechten Auges. In beiden Fällen also kommt ein Eindruck von Verkürzung dadurch zustande, daß faktural gleiche Stücke auf der uns abgewandten Seite einen größeren objektiven Wert repräsentieren, als auf der uns zugewandten Seite.

Digitized by Google

struktur, sondern es ist, wie ein selbständiges Drahtgestell, über die Form herübergelegt. Die Linien, weit entfernt, sich mit den natürlichen Körpermaßen zu identifizieren, bestimmen die Erscheinung nur insofern, als ihre Lage ganz allgemein die Bewegungsrichtung der Extremitäten andeutet, und als ihre Schnittpunkte mit einzelnen markanten Stellen der Figur zusammenfallen. So wird (vgl. Abb. 4 a) die aufrechtstehende männliche Figur aus einem Gebilde gewonnen, das zu dem organischen Aufbau des Körpers schlechterdings gar keine Beziehung hat: aus einem verzogenen Pentagramm, dessen oberster Strahl verkümmert ist, und dessen wagerecht verlaufende Seite A B in den Langseiten A H und B G etwa dreimal aufgeht[1]). Dann fallen A und B mit den Schultergelenken, G und H mit den Fersen zusammen, der Mittelpunkt der Strecke A B, J, gibt den Ort der Halsgrube an, und die die Langseiten drittelnden Punkte C und D bzw. E und F bestimmen die Stelle der Hüft- und Kniegelenke[2]).

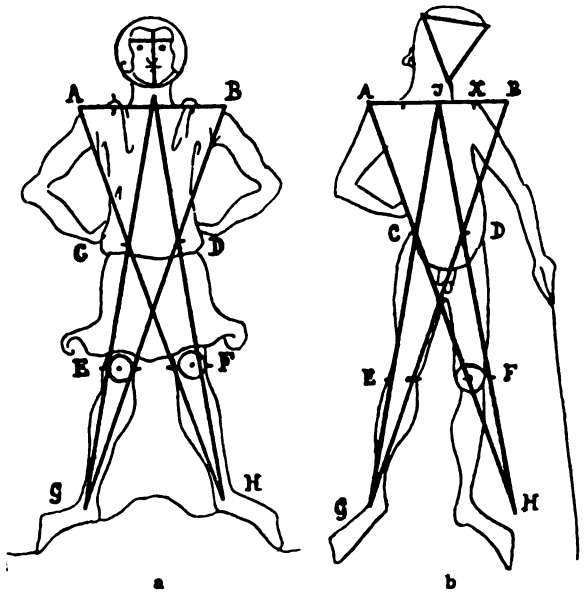


Abb. 4. Frontfigur und Figur im Dreiviertelprofil (Zeichnung nach Villard de Honnecourt, Tafel XXXV und XXXVII der offiziellen Ausgabe der Bibl. Nat.)

Auch die Köpfe werden (bei Menschen wie bei Tieren) nicht nur aus dem Viereck oder aus dem Kreis, sondern auch aus dem Dreieck, ja wiederum aus dem so ganz naturfremden Pentagramm konstruiert[3]). Die Tierfiguren werden — wenn überhaupt etwas wie eine Gliederung versucht wird — in völlig unorganischer Weise aus Dreiecken, Vierecken und Kreissegmenten zusammengesetzt (Abb. 5)[4]). Und selbst da, wo auf den ersten Blick ein starkes Proportionsinteresse vorzuwalten scheint, bei dem großen Kopf auf Seite XXXVIII der offiziellen Ausgabe des Albums, der in ein reguläres Quadratnetz eingezogen ist (und übrigens in seinen Abmessungen mit dem Athoskanon übereinstimmt)[5]), trägt ein aus Diagonal-

(1) Es erweckt daher durchaus falsche Vorstellungen, wenn B. Haendcke (Mon. f. Kunstw., 1912, S. 188) mit Bezug auf diese Figuren Villards von einer „Proportion des ganzen achtköpfigen Körpers" redet.

(2) Die magische Bedeutung des Pentagramms spielt in der „pourtraicture" Villards natürlich ebensowenig mehr eine Rolle, wie die mystische bzw. kosmologische Bedeutung der Maßzahlen in der Proportionslehre der Byzantiner.

(3) Solche Rezepte sind übrigens in der Atelierpraxis bis in die Neuzeit festgehalten worden: Siehe z. B. Meder, Die Handzeichnung 1919, S. 254, wo die Tendenz dieser Praktiken mit Recht als mittelalterlich bezeichnet wird. Sogar in der Umgebung Michelangelos kann man sie noch beobachten: vgl. das Blatt Fr. 290. (Siehe den Nachtrag auf Seite 219.)

(4) Auch die menschlichen Gestalten werden, falls es sich um sitzende oder in anderen ungewöhnlichen Stellungen befindliche Figuren handelt, gelegentlich durch Kombination von Dreiecken usw. gewonnen. Vgl. z. B. Tafel XLII.

(5) Besonders auffällig ist die Überhöhung der Schädelkalotte, die hier ebenfalls = 1 Nasenlänge ist. — Daß unter den 26 Typen Dürers auch einmal eine Frau begegnet, bei der der Oberkopf = 1 Nasenlänge ist, darf keinesfalls (mit V. Mortet, Mélanges d'E. Chatelain, 1910) als Beweis eines tatsächlichen Zusammenhanges aufgefaßt werden.

Digitized by Google

linien gebildetes, übereckgestelltes Viereck sogleich ein planimetrisch-schematisierendes, mehr form- als proportionsbestimmendes Prinzip hinein (Taf. 30, Abb. 9). Gerade dieser Kopf läßt übrigens erkennen, daß alle diese Dinge nicht etwa reine Spielerei bedeuten (so nahe sie manchmal daran zu streifen scheinen); denn der Kopf aus einem gleichzeitigen Reimser Glasfenster (Taf. 11, Abb. 8) stimmt nicht nur hinsichtlich der Dimensionen mit Villards Darstellung aufs genaueste überein[1]), sondern ist auch in der Formgebung mit aller Deutlichkeit durch jene Vorstellung des übereckgestellten Vierecks bestimmt.

Auch Villard de Honnecourt hat, wie erwähnt zu werden verdient, einen interessanten Versuch gemacht, das für die frontal ausgerichtete Figur erfundene Schema auch da zur Anwendung zu bringen, wo der Körper eine Dreiviertelsdrehung auszuführen scheinen soll; und er ist dabei nach einem ähnlichen Prinzip verfahren, wie wir es in der byzantinischen Konstruktion des Dreiviertelkopfes kennen lernten — nur daß er auch hier weit undifferenzierter und rücksichtsloser zu Werke geht: das oben beschriebene Pentagramm-Schema wird ohne jede Veränderung auch für die ins Dreiviertelprofil gedrehte Figur benutzt, nur daß er das früher auf den Punkt B fallende Schultergelenk in den Punkt X, d. h. um den vierten Teil der Strecke AB weiter nach links, verlegt; der Eindruck der Verkürzung wird also auch hier — ganz wie bei der „byzantinischen" Konstruktion des Dreiviertelprofils — dadurch erzielt, daß ein und dasselbe Längenmaß (J X) auf der uns abgekehrten Seite die Hälfte, auf der uns zugekehrten aber nur ein Viertel der Schulterbreite „bedeutet" (Abb. 4b). Hier tritt mit besonderer Klarheit der Charakter einer Proportionslehre hervor, die — „pour legierement ouvrier" — ausschließlich auf die Schematisierung der fakturalen Maßverhältnisse ausging, während die antike Theorie sich gerade umgekehrt auf eine anthropometrische Bestimmung der objektiven beschränkt hatte.

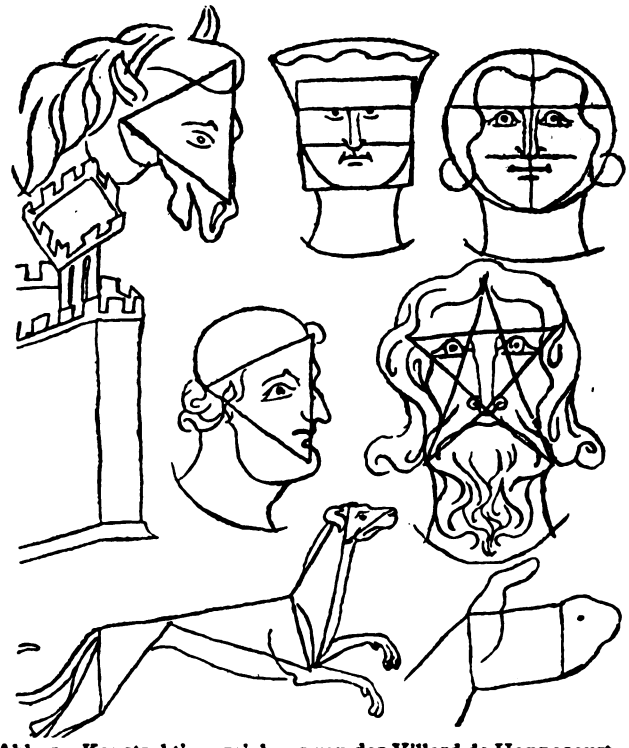


Abb. 5. Konstruktionszeichnungen des Villard de Honnecourt (nach der offiziellen Ausgabe der Bibl. Nat., Tafel XXXVII).

IV.

Die praktische Bedeutung des soeben gekennzeichneten Verfahrens war natürlich da am größten, wo das künstlerische Individuum am meisten durch Tradition und Zeitstil gebunden war: im Byzantinismus und in der Romanik[2]). Schon in der

(1) Eine Abweichung besteht nur in der relativen Vergrößerung der Augäpfel.

(2) Selbst hier darf übrigens diese Bedeutung nicht überschätzt werden. Nicht nur, daß die wirklich genau konstruierten Figuren doch wohl im ganzen in der Minderzahl sind gegenüber den mehr oder minder freihändig gezeichneten: auch da, wo der Künstler das Schema mit einer gewissen Sorgfalt

Digitized by Google

Hochgotik kommt ihre Anwendung in Mißkredit, und von der Kunst des 14. bis 15. Jahrhunderts darf man sagen, daß sie außerhalb Italiens — entsprechend dem immer mächtigeren Anschwellen der subjektivistischen Tendenz — von allen konstruktiven Hilfsmitteln abgesehen hat[1]).

Die italienische Renaissance dagegen hat der Proportionslehre eine unbegrenzte Wertschätzung entgegengebracht, nur aber — im vollen Gegensatz zum Mittelalter — nicht mehr als einer handwerksmäßigen Erleichterung der Arbeit sondern gerade umgekehrt als der Verwirklichung eines metaphysischen Postulats

Auch dem Mittelalter war die metaphysische Ausdeutung des menschlichen Körperbaus (im Sinne der Kosmologie) nicht fremd gewesen: wir sahen ein Beispiel dieser Betrachtungsweise bei den Arabern des 10. Jahrhunderts, und auch in den Schriften der heiligen Hildegard von Bingen hat man eine längere Darlegung nachgewiesen, in der die Proportionen des Mikrokosmos Mensch aus dem harmonischen Plan des Universums erklärt werden[2]). Allein insoweit die mittelalterliche Proportionslehre kosmologisch-harmonistisch war, stand sie außerhalb jeder Beziehung zur Kunst — und insoweit sie in Beziehung zur Kunst stand, hatte sie jeden Anschluß an die Kosmologie verloren[3]), und war zum bloßen Atelierbehelf herabgesunken[4]). Erst in der italienischen Renaissance laufen die Strömungen wieder zusammen. In einer Zeit, in der die bildende Kunst sich die Stellung einer „ars liberalis" zu erringen begann, und in der sich die ausübenden Künstler die gesamte wissenschaftliche Bildung ihrer Epoche angeeignet hatten, während umgekehrt die Gelehrten und Literaten das Kunstwerk als eine Offenbarung höchster und allgemeinster Gesetzlichkeiten zu begreifen suchten: in einer solchen Zeit konnte es nicht ausbleiben, daß auch der praktisch angewandten Proportionslehre wieder ein tiefer metaphysischer Sinn unterlegt wurde. Man verstand sie jetzt wieder als den Ausdruck einer prästabilierten Harmonie zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos — man verstand sie aber auch weiterhin als die rationale Grundlage der Schönheit. Denn dieses Zeitalter begnügte sich nicht damit, die kosmologische Auffassung der Proportionslehre wieder herzustellen, wie sie dem Hellenismus und dem Mittelalter geläufig gewesen war, sondern es erneuerte außerdem den klassisch-antiken Gedanken, daß die Symmetria das Grundprinzip der ästhetischen Vollkommenheit sei)[5]: wie sich jetzt überall der Mystizismus mit der ratio, der neoplatonische Geist

angelegt hat, ist er bei der Ausführung doch vielfach wieder von den Hilfslinien abgewichen (vgl. z. B. Taf. 30, Abb. 5, oder die oben zitierte Figur in St. Marien im Kapitol).

(1) Die Angabe eines den Figuren gleichsam Halt gebenden Mittellotes, wie es in vielen Handzeichnungen begegnet, kann natürlich weder als Konstruktion, noch gar als proportionsbestimmendes Hilfsmittel angesprochen werden.

(2) Pater Ildefons Herweghen in Rep. XXXII, S. 445 ff. Es ist kaum zu bezweifeln, daß eine genauere Durchforschung der Quellen auch im Abendland noch mehr derartiges ans Licht bringen würde.

(3) Daß ein solcher Anschluß ursprünglich einmal bestand, ist aus historischen Gründen (vgl. oben S. 201 f.) wahrscheinlich. Auch die Aufgabe des 10-Facies-Typus zugunsten des 9-Facies-Typus könnte in zahlenmystischen oder kosmologischen Gedankengängen (Sphärenlehre?) begründet sein.

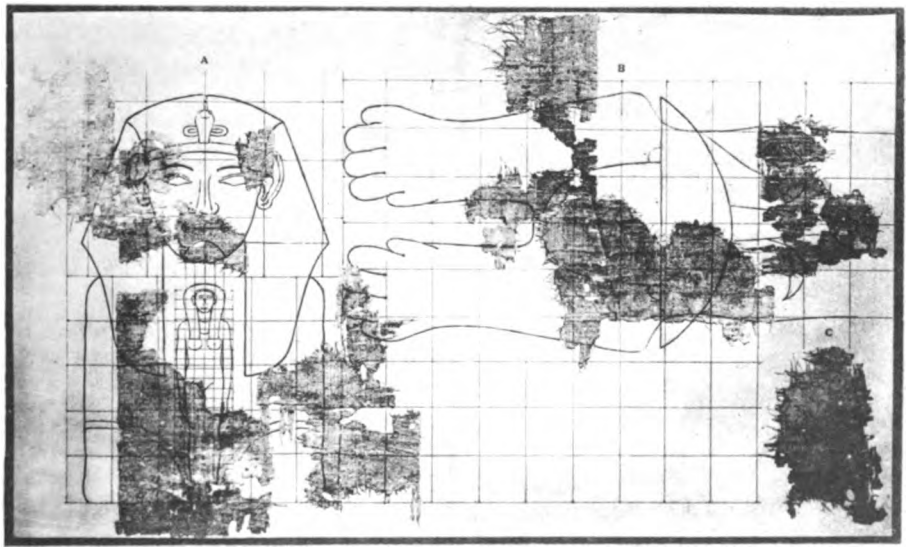
(4) Es darf hier nochmals an Villards Wort von der „maniere pour legierement ouvrier" erinnert werden. Auch ist es für den Geist der mittelalterlichen Proportionslehre recht bezeichnend, daß das Malerbuch vom Athos genaue Angaben darüber macht, um wieviel die Breite des bekleideten Körpers diejenige des nackten übertreffen solle.

(5) Julius von Schlosser hat nachgewiesen, daß einer der ersten Vertreter dieses Gedankens, nämlich Ghiberti, ihn aus einer arabischen Quelle, der Optica des Alhazen, geschöpft habe. Vielleicht noch interessanter ist aber die Tatsache, daß die Proportionalität bei Alhazen keineswegs das Grundprinzip der Schönheit darstellt, vielmehr innerhalb seiner ästhetischen Kategorien wie ein recht iso-

Digitized by Google

1) Unvollendete ägyptische Kniefigur, nach C. E. Edgar, Catalogue général . . . du musée du Caire . . . . XXV (Sculptors studies and unfinished works), 1906, Tafel IV.

3) Thronende Madonna aus einer sächsisch-thüringischen Handschrift (1. Drittel des XIII. Jahrh.) in der Hamburger Stadtbibliothek; das aufgetragene Proportionssystem entspricht den Angaben im Malerbuch vom Berge Athos.



2) Ägyptischer Papyrus mit Bildhauer-Werkzeichnung. Berlin. a=vorderer Aufriß, b=seitlicher Aufriß, b=Grundriß.

4) Christuskopf aus der gleichen Handschrift.

Zu: Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung.

Digitized by Google

Digitized by Google

mit dem aristotelischen verbunden findet, so vereinigt sich auch in der Bewertung der Proportionslehre die harmonistisch-kosmologische Auffassung mit der normativ-ästhetischen, die Phantastik des Hellenismus mit der Regelstrenge der polykletischen Klassik. Und vielleicht ist die Proportionslehre dem Denken der Renaissance gerade deshalb so unendlich wertvoll erschienen, weil nur sie — zugleich mathematisch und spekulativ — den disparaten geistigen Bedürfnissen der Zeit genügen konnte.

In solcher Weise doppelt und dreifach geweiht (als weiteres Wertmoment trat ja noch das historische Interesse hinzu, das diese Erben des Altertums den spärlichen Andeutungen der antiken Schriftsteller schon deshalb entgegenbringen mußten, weil es eben die Andeutungen antiker Schriftsteller waren)[1]), hat die Proportionslehre in der Renaissance eine bisher unerhörte Bedeutung gewonnen: man preist die Proportionen als die anschauliche Verwirklichung der musikalischen Harmonie[2]),

liertes Einsprengsel wirkt: Alhazen hat in seinem höchst merkwürdigen Exkurs über den Schönheitsbegriff nicht weniger als 21 Prinzipien oder Voraussetzungen der Schönheit aufgezählt (in dem nämlich sämtliche Kategorien der optischen Wahrnehmung, als Licht, Farbe, Größe, Lage, Kontinuität usw. Kriterien der Schönheit werden können), und dieser Aufzählung fügt sich, recht unorganisch mit ihr verbunden, das Loblied auf die „Verhältnismäßigkeit der Teile" an. Es ist ganz ungewöhnlich aufschlußreich, wie Ghiberti alle jene anderen Kategorien unbeachtet läßt und — mit bewundernswert feiner Witterung für das Klassisch-Antike — mit seinem Exzerpt erst gerade an dem Punkt einsetzt, an dem das Stichwort „Proportionalitas" fällt. — Die Ästhetik Alhazens ist übrigens nicht nur wegen der kategorialen Einteilung der Schönheitskriterien merkwürdig, sondern vor allem auch wegen ihres eigentümlichen Relativismus: so kann die Entfernung schön machen, indem sie die Flecken oder Unebenheiten zurücktreten läßt — aber auch die Nähe, indem sie die Feinheiten der Zeichnung der Gliederung in Wirkung setzt usw. (vgl. dagegen etwa Actius, in Stoicorum vet. Fragmenta, ed. J. ab Armin, II, 1903, S. 299 ff.: die schönste Farbe ist das dunkle Blau, die schönste Form die Kugelgestalt usw.). Überhaupt dürfte der betr. Passus der Optica (der von Vitellio fast wörtlich übernommen wird), die Beachtung der Orientalisten schon um deswillen verdienen, weil dem arabischen Denken im allgemeinen eine so rein ästhetische Betrachtung der Schönheit fernzuliegen scheint: vgl. etwa Ibn Chaldûn (Khaldoun), Prolegomona (Franz. Übers. in Notices et Extraits de la Bibl. Imp. Paris 1862—65, XIX—XXI), Bd. II, S. 413: „... et c'est là ce qu'on entend par le terme beau et bon" (nämlich die rechte Proportion, die hier in ganz weitem Sinne gefaßt wird).

(1) Insbesondere wird jetzt Vitruv mit ungemeinem Eifer ausgedeutet: auch dem Mittelalter war er zwar nicht ganz fremd gewesen (vgl. Schlosser, a. a. O., S. 33) und sogar den „lauteren Brüdern" ist, wenn nicht direkt, so mittelbar, die Kreis- und Klafterbestimmung bekannt geworden — allein die mittelalterlichen Schriftsteller lassen durchweg gerade die eigentlichen Proportionsangaben aus dem Spiel. Sie bringen in der Regel außer der Angabe über die Dreiteilung des Gesichts nur die bekannte Klafter- und Kreisbestimmung, und niemals hat man den antiken Autor ernsthaft nachgeprüft. Jetzt aber versucht man, ihn sachlich zu berichtigen (Lionardo verbessert die kontroversen Bestimmungen über die Höhe der Schädelkalotte, Ghiberti will den die Gestalt umschreibenden Kreis nicht um den Nabel, sondern um die Körpermitte schlagen), textmäßig zu emendieren, und überhaupt aus seinen Angaben so viel als möglich herauszuholen. (Vgl. z. B. die Figuren auf Folio XLIXr und Lr der Ausgabe des C. Cesariano von 1521: auf Grund der von Vitruv angegebenen Drittelung der Gesichtslänge, die ihrerseits $^1/_{10}$ der Körperlänge beträgt, ist ein die ganze Gestalt umschließendes Gradnetz mit der Einheit $^1/_{80}$ geschaffen worden).

(2) Vgl. z. B. Pomponius Gauricus, de sculptura (ed. H. Brockhaus, 1886, S. 130 ff.). Am weitesten geht in dieser Beziehung ein 1525 bei Bernardino Vitali erschienenes Werk „Francisci Georgii Veneti de Harmonia mundi totius cantica tria". Nicht nur, daß der Verfasser (der Fra Francesco Giorgi, der das bekannte Gutachten über S. Francesco della Vigna in Venedig abgegeben hat) auf Folio C 1 ff. aus der Möglichkeit, die Gestalt in einen Kreis einzuschreiben — den Mittelpunkt desselben verlegt er übrigens mit Ghiberti in die Körpermitte — eine Entsprechung zwischen dem menschlichen Körper und der Rundform des Weltalls folgert, und das Verhältnis zwischen Höhe, Breite

Digitized by Google

man unterlegt ihr arithmetische oder geometrische Gesetzlichkeiten, wie insbesondere die in dieser Zeit der Plato-Verehrung begeistert aufgegriffene Regel des „goldenen Schnittes“[1]); man führt sie als die Maße der antiken Götter ein, so daß sie zugleich einer antiquarisch-historischen und mythologisch-astrologischen Bedeutung teilhaftig erscheinen[2]); und man versucht auch wohl — im Anschluß an eine Bemerkung Vitrùvs — die menschlichen Proportionen mit denen der Gebäude und Gebäudeteile zu identifizieren, um zugleich die architektonische Gesetzlichkeit des Menschenleibes und den Anthropomorphismus der Architektur zu erweisen[3]).

Allein mit dieser hohen Bewertung der Proportionslehre hielt die Vervollkommnung ihrer Methode keineswegs Schritt. Je mehr sich die Renaissanceautoren für die metaphysische Bedeutsamkeit der menschlichen Maße begeistern, um so weniger zeigen sie sich in der Regel zur empirischen Prüfung und Durcharbeitung derselben geneigt; und was sie nach all' jenen großen Worten tatsächlich beizubringen wissen, beschränkt sich in der Regel auf die Wiederholung der (allenfalls emendierten) Vitruv-Bestimmungen, oder noch öfter auf die Reproduktion der schon bei Cennini überlieferten Neunerteilung — höchstens, daß man die Abmessungen des Kopfes in einer neuen Art und Weise detaillierte[4]), oder die traditionellen Frontalmaße, der künstlerischen Eroberung der dritten Dimension entsprechend, durch einige Angaben über die Tiefenwerte zu ergänzen suchte[5]). Nur darin kann man den Anbruch einer neuen Zeit zu spüren glauben, daß die Theoretiker die vitruvianischen Angaben durch Vermessung antiker Statuen nachzuprüfen begannen — wobei sie die Angaben des Autors zunächst natürlich in vollem Umfange bestätigt fanden[6]), späterhin aber auch zu abweichenden Ergebnissen gelangten[7]) —

und Tiefe mit den Dimensionen der Arche Noah in Verbindung bringt (300:50:30): er macht wirklich Ernst mit der Gleichsetzung zwischen bestimmten Körperproportionen und den antiken Musikintervallen. Z. B. setzt er

Gesamtlänge: Körper mit Ausschluß des Kopfes = 9:8 (tonus),
Rumpflänge: Länge der Beine = 4:3 (diatessaron),
Brust (von der Halsgrube bis zum Nabel): Unterleib = 2:1 (diapason) usw.

Die Bekanntschaft mit diesem augenscheinlich seltenen Buch, das — in der kunstgeschichtlichen Literatur kaum herangezogen — dennoch wegen seiner vermutlichen Beziehung zu Dürers Proportionslehre (vgl. unten S. 216, Anm. 1) nicht unwichtig ist, verdankt der Verfasser der Bibliothek Warburg in Hamburg.

(1) Vgl. z. B. Luca Pacioli, La divina proportione (Quellenschriften, N. F. II), S. 130 ff. Weiterhin Mario Equicola, della natura d'amore, 1531, Folio 78 r/v.

(2) G. P. Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura, 1584 (Neudruck 1844), Buch VI, cap. 3; Buch I, cap. 31.

(3) So z. B. Filarete, a. a. O.; ferner Alberti, de re aedificatoria, VII, cap 13; nach ihm Giannozzo Manetti (ed. Muratori, SS. rer. Ital. III, Teil II, S. 937); Lomazzo, a. a. O., Buch I, cap. 30, usw.; besonders bemerkenswert sind solche Gleichsetzungen da, wo man sie bildlich zu illustrieren suchte, wie beispielsweise in einem Ms. der Budapester Stadtbibl. (Taf. 11, Abb. 10), oder bei Francesco di Giorgio, a. a. O., Tafelband, T. I. Die Budapester Hs. ist identisch mit dem von E. Henszlmann (Jahns Jahrb. II, 1869, S. 128 ff.) beschriebenen Codex des Angelo da Cortina, der seinerzeit dem Grafen Zichy gehörte.

(4) Vgl. Ghiberti, der übrigens neben seinem schon erwähnten Kanon von $9^1/_2$ Gesichtslängen auch die Vitruvbestimmungen mitteilt, sowie Luca Pacioli, a. a. O.

(5) So — wohl sicher unter dem auch sonst bei ihm spürbaren Einfluß Lionardo da Vincis — Pomponius Gauricus, der überhaupt verhältnismäßig noch am weitesten ins Einzelne geht.

(6) Luca Pacioli, a. a. O., p. 135/136.

(7) Cesare Cesarianos Vitruvkommentar, a. a. O., Folio XLVIII r, zitiert bei E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie 1915. S. 137.

Digitized by Google

und daß man, oft unter Berufung auf die antike Götterlehre, hie und da eine gewisse Differenzierung des Idealkanons anzustreben scheint: schon das Nebeneinanderbestehen der vitruvianischen und pseudovarronischen Überlieferung bedeutete das Vorhandensein zweier Typen, von denen der eine etwa neun, der andere zehn Gesichtslängen enthielt; und wenn man diese Typen noch durch einen untersetzteren ergänzte, so gelangte man leicht zu einer Dreiheit, die man je nach Geschmack auf bestimmte Gottheiten[1]), auf die drei antiken Baustile, oder auf die Kategorien des Erhabenen, Schönen und Anmutigen[2]) beziehen konnte[3]). Aber es ist bezeichnend, daß unsere Erwartung, nun alle diese Typen auch maßstäblich detailliert zu sehen, fast regelmäßig enttäuscht wird: wo es auf exakte Einzelangaben ankommt, verstummen die Autoren entweder ganz, oder aber sie greifen aus der Mehrzahl ihrer Typen einen einzigen heraus, der sich dann als der altbekannte Vitruv- oder Cenninimann entpuppt[4]). Und wenn Lomazzos Erstes Buch durch eine große Fülle von Typen und eine genaue Detaillierung der Maße überrascht, so hat das seinen Grund in der sehr einfachen Tatsache, daß er seine Vorgänger, vor allem Dürer, in der ausgiebigsten Weise geplündert hat: der Mann von 9 Kopflängen (cap. 9) ist identisch mit Dürers Typus D, der von 8 Kopflängen (cap. 10) mit Dürers Typus B, der von 7 Kopflängen (cap. 11) mit Dürers Typus A, der überschlanke Mann (cap. 8) mit Dürers Typus E usw.

Im Grunde haben nur zwei Künstler-Theoretiker der italienischen Renaissance entscheidende Schritte getan, um die Proportionslehre auch in sachlich-methodischer Hinsicht über den mittelalterlichen Standpunkt hinauszuheben und sie auf ein der künstlerischen Praxis der Epoche entsprechendes Niveau zu bringen: Alberti, der Prophet des neuen großen Stils, und Lionardo, sein Inaugurator[5]).

Beide kommen darin überein, daß sie die Proportionslehre auf die Stufe einer empirischen Wissenschaft zu bringen versuchen: unbefriedigt durch die dürftigen Überlieferungen Vitruvs und ihrer eigenen italienischen Vorläufer, haben sie die Tradition durch die auf eine genaue Beobachtung des Lebens gestützte Erfahrung ersetzt. Italiener, die sie waren, sind sie zwar nicht dazu gelangt, an Stelle des Idealtypus eine Vielheit charakteristisch differenzierter Bildungen zu setzen, aber sie haben aufgehört, den Idealtypus auf Grund einer metaphysischen Harmonistik oder nach den Angaben ehrwürdiger Autoritäten zu bestimmen: sie haben den Griff in die Natur gewagt und nahten sich mit Zirkel und Maßstab dem lebenden Körper (nur daß sie aus der Menge der Bildungen diejenigen auswählten, die nach ihrem eignen Urteil und nach der Meinung kundiger Berater als die Schönsten gelten durften[6]). Die Idealfigur sollte gefunden werden, indem man die Normalfigur

(1) Siehe Lomazzo, a. a. O. IV, 3. Merkwürdig die schon bei Dürer begegnende Identifikation dieser Gottheiten mit christlichen Personen.

(2) So Fed. Zuccari (vgl. Schlosser, Materialien, VI, S. 122).

(3) Filarete, a. a. O., vgl. auch Francesco di Giorgio, a. a O., I, p. 229 ff., wo ein Typus von 9 teste und ein solcher von 7 teste unterschieden wird.

(4) Mit diesem letzteren ist z. B. der „dorische" Mensch Filaretes identisch, der seltsamerweise der schlankste von den dreien ist.

(5) Über die literarisch beglaubigten Proportionsstudien Bramantes, über die bisher nichts Näheres bekannt ist, bringt hoffentlich die angekündigte Arbeit A. Weixlgärtners Aufklärung, die im Rahmen der von Egger herausgegebenen Bramante-Studien erscheinen soll.

(6) Vgl. Alberti, a. a. O., S. 201. Lionardo (Trattato della pittura, Quellenschriften XV ff., Artikel 109 und 137) läßt sogar ganz empiristisch das Urteil der allgemeinen öffentlichen Meinung gelten, wozu eine interessante Parallelstelle bei Plato, Polit. 602 b.

Digitized by Google

zu ermitteln suchte. Und statt die Maße nur im Groben und nur insoweit sie in der Fläche anschaulich wurden, zu bestimmen, suchten Alberti und Lionardo im Sinne einer völlig wissenschaftlichen Anthropometrie die menschlichen Proportionen nach Länge, Breite und Tiefe mit der größten Genauigkeit und unter bewußter Anlehnung an den natürlich-organischen Körperaufbau zu erforschen.

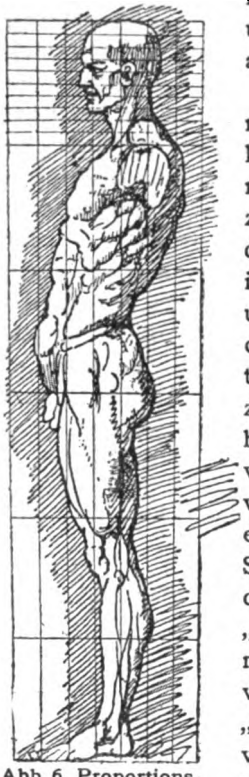


Abb. 6. Proportionszeichnung der Lionardo schule, basierend auf der „Exempeda" des L. B. Alberti. Codex Vallardi. (Phot. Giraudon, Nr. 260. Die Unterteilung des oberen Abschnitts vom Verfasser eingetragen.)

So haben denn die beiden großen Theoretiker der aus dem mittelalterlichen Flächenzwang zu antikischer Plastizität befreiten künstlerischen Praxis eine Proportionslehre zur Seite gestellt, die mehr leistete, als dem Künstler ein planimetrisches Zeichenschema zu überliefern, — eine Proportionslehre, die, empirisch fundiert, die normale Menschengestalt in ihrer organischen Gliederung und in voller Dreidimensionalität zu bestimmen vermochte. Nur darin unterscheiden sich die beiden großen Neuerer, daß der Eine sich dem gemeinsamen Ziel mehr durch Vervollkommnung der Methode, der andere mehr durch Vermehrung des Materials zu nähern suchte. Alberti hat sich mit der ganzen Unbefangenheit, die ihn selbst der Antike gegenüber auszeichnet[1]), methodisch von jeder Überlieferung emanzipiert: er hat — ganz locker an die vitruvianische Bestimmung anknüpfend, wonach der Fuß gleich einem Sechstel der Körperlänge sein soll — ein neues sinnreiches System erdacht, das er „Exempeda" nennt, und durch welches die gesamte Körperlänge in 6 „pedes", 60 „unceolae" und 600 „minuta" eingeteilt wird[2]) — mit dem Erfolg, daß er verhältnismäßig leicht und doch genau am lebenden Modell zu messen vermochte (Abb. 6). Denn die alte Einteilung nach „teste" oder „visi" mußte, als viel zu grobschlächtig, der Natur gegenüber von vornherein versagen[3]); ein Messen nach aliquoten Körperbruchteilen aber war unpraktisch, da die Feststellung, wie oft eine unbekannte Strecke in einer bekannten enthalten sei, stets ein zeitraubendes Herumprobieren voraussetzt; und die Anwendung des üblichen Gebrauchsmaßes, also etwa der Ellen, Palmi und Zolle, konnte nichts fruchten bei einem Unternehmen, das nicht die absoluten, sondern die relativen Maßverhältnisse der Objekte ermitteln will: der Künstler sollte ja die Figur in jedem beliebigen Maßstab darstellen können. Freilich: das mit dieser raffinierten Methode erzielte Ergebnis ist etwas dürftig; es besteht in einer einzigen Maßtabelle, die Alberti allerdings durch Untersuchung unterschiedlicher Personen ermittelt haben will[4]). — Umgekehrt liegt den Aufstellungen Lionardos,

(1) Vgl. auch z. B. Dagobert Frey, Bramantestudien I, 1915, S. 84.

(2) Alberti, a. a. O., S. 178 ff. Der Name „Exempeda" soll von dem Verbum ἐξεμπεδάω hergeleitet sein, nach anderen soll er in allerdings verderbtem Griechisch „Sechsfußsystem" bedeuten.

(3) Umgekehrt war das Albertische Verfahren für die Praxis vielfach zu diffizil, so daß man sich — wie wir es auch bei Cesariano angedeutet fanden — in praxi oft mit der Einheit einer halbierten oder dreigeteilten Testa behalf, so z. B. Michelangelo in der prachtvollen Zeichnung Thode 532 (photogr. Braun 116, abgeb. bei J. A. Symonds, Life of M. A. B., 1893, I, S. 264). Gerade Michelangelos Interessen waren ja, nach seiner eigenen Aussage, viel weniger auf das Zusammentragen von Maßzahlen, als auf die Erkenntnis der „atti e gesti" gerichtet.

(4) Alberti, a. a. O., S. 198 ff.

Digitized by Google

wie gesagt, kein so kunstreich durchgebildetes Messungsverfahren zugrunde: er hat — übrigens scheinbar als Einziger unter den italienischen Theoretikern und vermutlich im Anschluß an Vitruv[1]) — in der Hauptsache mit dem Verfahren der aliquoten Bruchteile sich beholfen und ist auch von dem Gedanken einer Körpereinteilung in neun bzw. zehn Gesichtslängen nicht losgekommen[2]). Dafür

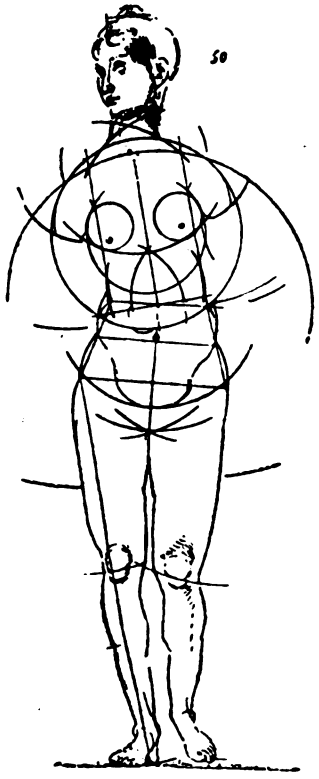


Abb. 7. Proportionsfigur von Albrecht Dürer (spätestens 1500) aus dem Dresdner Skizzenbuch (Ausgabe von R. Bruck, 1905, Tafel 74).

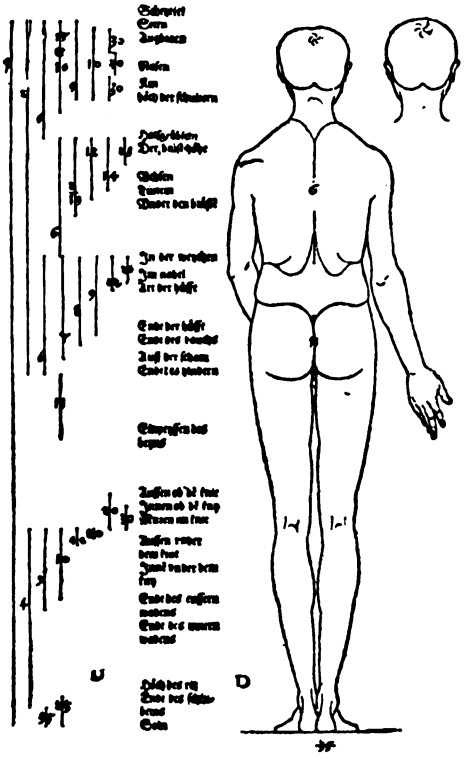


Abb. 8. Proportionsfigur von Albrecht Dürer (gegen 1523) aus dem ersten Buch der 1528 erschienenen Proportionslehre

hat er aber mit dieser relativ einfachen Methode ein ungeheures Anschauungsmaterial verarbeitet (zu dessen Zusammenfassung er leider nie gekommen ist), und zwar unter einem durchaus originellen Gesichtspunkt: das Schöne mit dem Natürlichen identifizierend, suchte er sich der ästhetischen Vortrefflichkeit seiner Normalfigur dadurch zu vergewissern, daß er sich ihrer organischen Einheitlichkeit vergewisserte; und das Kriterium der letzteren bestand für ihn, dessen wissenschaftliches Denken fast ausschließlich auf der immerwährenden Feststellung von Analogien be-

(1) Den er bekanntlich exzerpiert und emendiert hat (Richter, The litt. works of L. de V, 1883, Nr. 307, Tafel XI). Die Tatsache, daß Lomazzo das Verfahren der aliquoten Bruchteile anwendet, hat ihren Grund in seiner unmittelbaren Abhängigkeit von Dürer (vgl. S. 211).

(2) Diese beiden Typen — der eine den Vitruvproportionen, der andere dem Cennini-Gauricus-Kanon entsprechend — gehen bei ihm ununterschieden nebeneinander her, so daß es oft schwierig oder unmöglich ist, eine bestimmte Proportionsangabe mit Sicherheit auf diesen oder jenen zu beziehen.

Digitized by Google

ruhte[1]), in dem Obwalten von Gleichheitsbeziehungen zwischen möglichst vielen, oft völlig disparaten Körperstücken[2]). So kleiden sich die meisten seiner Maßangaben in die Form; „da x a y è simile a lo spatio, che è infra v e z". — Vor allem aber hat Lionardo die eigentliche Anthropometrie nach einer völlig neuen Seite hin ergänzt: durch seine systematischen Untersuchungen derjenigen anatomischen und mimischen Vorgänge, durch die die objektiven Maße des ruhig aufgerichteten menschlichen Körpers von Fall zu Fall verändert werden. Er hat sich unablässig bemüht, seinen Angaben über die Abmessungen des ruhenden Körpers solche über die Maßverschiebungen infolge der Bewegung zur Seite zu stellen, d. h. die Verdickung der Gelenke beim Biegen zu bestimmen, oder die Ausdehnung und Zusammenziehung, die das Beugen und Strecken der Kniee oder des Ellenbogens im Gefolge hat[3]).

Und damit tritt nun das hervor, worin sich — von jenem Erwachen des wissenschaftlichen Forschergeistes abgesehen — die Renaissance von allen früheren Kunstperioden vielleicht am grundsätzlichsten unterscheidet. Wir sahen wiederholentlich, daß es dreierlei Umstände waren, die den Künstler nötigen konnten, die fakturalen Proportionen von den objektiven zu unterscheiden: der Einfluß der organischen Bewegung, der Einfluß der perspektivischen Verkürzung und die Rücksicht auf den visuellen Eindruck des Beschauers. Allen diesen Umständen nun ist das gemeinsam, daß sie als wesentlich subjektive Momente zu gelten haben. Mit der organischen Bewegung, insofern sie eben eine „organische" ist, d. h. aus dem Wollen oder Empfinden eines lebendigen Wesens hervorgeht, ist die Subjektivität des Dargestellten als wirksamer künstlerischer Faktor eingeführt — mit der Verkürzung die Subjektivität des Künstlers — und mit jenen „eurhythmischen" Ausgleichsmitteln die Subjektivität eines präsumptiven Beschauers. Und nun ist es das ganz Charakteristische und Neuartige, daß die Renaissance all' diese subjektiven Momente zum erstenmal formell legitimiert. Innerhalb der ägyptischen Kunst hatte nur das Objektive etwas bedeutet, da die dargestellten Lebewesen sich nicht aus eignem Wollen und Empfinden zu bewegen, sondern kraft mechanischer Gesetze von Ewigkeit und für die Ewigkeit in dieser oder jener Lage festgehalten zu werden schienen, da Verkürzungen nicht stattfanden, und da eine Rücksichtnahme auf den Beschauer noch viel weniger in Betracht kam[4]). Im Mittelalter hatte die Kunst gewissermaßen gegen das Subjekt wie gegen das Objekt zugunsten der Fläche Partei ergriffen und jenen Stil hervorgebracht, in dem die Menschen sich zwar

(1) Vgl. L. Olschki, Gesch. der neusprachl. Wiss., Litt. I, 1919, S. 369 ff. Wir können jedoch nicht verschweigen, daß wir der von O. vertretenen Auffassung Lionardos keineswegs in allen Punkten zuzustimmen vermögen.

(2) Vgl. Panofsky, a. a. O., S. 105 ff. Die Methode der „Analogiebestimmungen" ist aufgenommen von Pomponius Gauricus und u. a. von Affricano Colombo, der seinem Planetenbüchlein (Natura et inclinatione delle sette Pianeti) eine im übrigen ganz auf Vitruv basierte Proportionslehre für Maler und Bildhauer angehängt hat. Schon diese Zusammenstellung astrologischer und proportionstheoretischer Lehren ist bezeichnend für seine Auffassung, die das rein naturalistische Prinzip Lionardos wieder ins Mystisch-Kosmologische wendet.

(3) Trattato della pittura, a. a. O., Art. 267 ff. Schon Alberti (a. a. O., S. 203) hatte beobachtet, daß die Breiten und die Dicken des Armes je nach der Bewegung sich verändern. Freilich hat er noch nichts unternommen, um den Umfang dieser Veränderungen zahlenmäßig festzustellen.

(4) Ganz abgesehen von den eigentlichen Stilgründen waren ja die ägyptischen Kunstwerke zum größten Teil überhaupt nicht zum Gesehenwerden geschaffen, sondern befanden sich an unzugänglichen und dunklen, jedem Einblick entzogenen Orten.

Digitized by Google

bewegen, aber gleichsam nicht aus eigner Kraft und eignem Entschluß, sondern unter dem Einfluß einer höheren Macht, und in dem es zwar recht mannigfache Wendungen der Körper, aber dennoch keinen Tiefeneindruck gibt. Einzig in der Antike waren jene subjektiven Momente bereits zur Anerkennung gelangt, aber — und das ist das Entscheidende — diese Anerkennung war eine sozusagen inoffizielle gewesen: der polykletischen Anthropometrie stand weder eine Bewegungslehre noch eine Perspektivlehre zur Seite (wie ja auch die in der antiken Kunst begegnenden

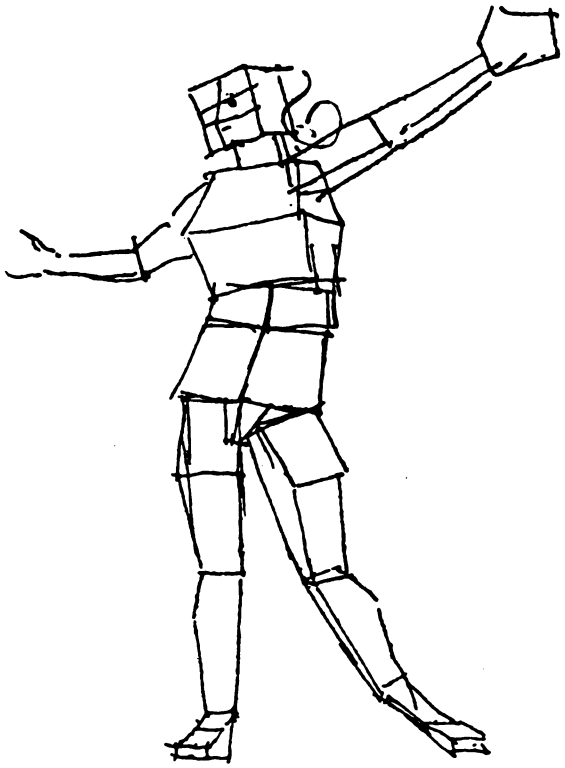


Abb. 9. Stereometrisch schematisierte Bewegungsfigur von Albrecht Dürer (um 1520) aus dem Dresdener Skizzenbuch, Tafel 136.

Verkürzungen keine im strengen Sinne perspektivischen, d. h. keine zentralprojektiven, sind), und auch die Ausgleichsmittel, die den Eindruck des Betrachters berichtigen sollten, wurden nur „von ohngefähr" zur Anwendung gebracht. Daher bedeutet es in der Tat etwas grundsätzlich Neues, wenn die Renaissance jetzt der Anthropometrie die Doktrinen der physiologischen (und psychologischen) Bewegungslehre und der exakten Zentralperspektive gegenüberstellt, d. h. wenn sie die subjektiven Veränderungen der objektiven Proportionen nunmehr ausdrücklich anerkennt und auf wissenschaftlich begründete Regeln bringt[1]).

(1) Auch die „eurhythmischen" Veränderungen, denen die Abmessungen in großer Höhe oder etwa auf gewölbter Fläche unterworfen werden müssen, werden jetzt auf exakt-perspektivischem Wege ermittelt: vgl. Lionardos Konstruktionsanweisung für Darstellungen auf gewölbter Wand (Richter, a. a. O., Tafel XXXI, 3; Trattato, Art. 130), sowie Dürers Konstruktionsanweisung für die Herstellung von Wandaufschriften, die, in verschiedener Höhe angebracht, dennoch gleich groß erscheinen sollen (Underweysung der Messung . . ., 1525, Folio K 10). Dürers Verfahren, nur statt auf Wandaufschriften auf große Gemälde übertragen, ist wiederholt bei Barbaro, a. a. O., S. 23.

Digitized by Google

Wer es für erlaubt hält, die historischen Tatsachen symbolisch zu deuten, mag darin den Geist einer spezifisch neuzeitlichen Weltanschauung erkennen, die das Subjekt dem Objekt als etwas Selbständiges und Gleichberechtigtes gegenübertreten läßt, während die klassische Antike diesen Gegensatz noch nicht zu deutlicher Ausprägung gelangen ließ, und während das Mittelalter sowohl das Subjekt als das Objekt in einer höheren Einheit aufgehoben dachte.

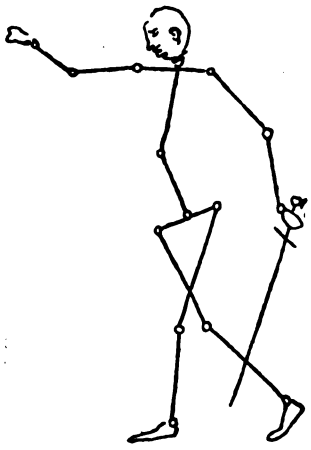


Abb. 10. Schematisierte Bewegungsfigur aus Mitte 16. Jahrhundert. (Erhard Schön?). Stadtbibliotb. Nürnberg, cod. Cent. V. App. 34aa, fol. 82. (nach einer d. Verf. von der Stadtbibliothek Nürnberg frdl. übermitteltenPause).

Die Entwicklung vom Mittelalter zur Renaissance (und über sie hinaus) spiegelt sich am klarstenim theoretischen Werke Albrecht Dürers: beginnend mit einem planimetrischen, im Anfang nicht einmal an die vitruvianischen Bestimmungen anknüpfenden Flächenschema, das — neben den Proportionen — im Sinne der mittelalterlichen „pourtraicture" Gestalt, Bewegung und Kontur bestimmen sollte (Abb. 7)[1]), geht er unter dem Einfluß Lionardos und Albertis zur reinen objektiven Maßnormierung über — zu einer mit beispielloser Gründlichkeit und Ausdauer betriebenen Anthropometrie, die nicht mehr zur Ausbildung einer praktisch verwendbaren Konstruktion, sondern zur Aufstellung pädagogisch wertvoller Paradigmata führen sollte („Dann die Bilder döchten so gestrackt, wie sie vorn beschrieben sind, nichts zu brauchen")[2]). Er hat sich bei dieser disziplinierten und entsagungsvollen Tätigkeit bekanntlich sowohl des antik-lionardesken Bruchteilverfahrens (Abb. 8), als der Albertischen Exempeda bedient, deren kleinste Einheit, $^1/_{600}$, er übrigens noch in drei Unterteile spaltet[3]). Allein er hat die beiden großen Italiener nicht nur durch den Umfang und die Genauigkeit seiner Messungen, sondern auch durch eine wahrhaft kritische Selbstbeschränkung übertroffen: er hat sich zum völligen Verzicht auf die Entdeckung eines idealen oder auch nur normalen Schönheitskanons entschlossen, und sich der unendlich mühsameren Aufgabe unterzogen, charakteristisch unterschiedene Typen aufzustellen, die nur — jeder in seiner Art — die „grobe Ungestalt vermeiden" sollten. Nicht weniger als 26 Pro-

(1) Hierin, nicht in der von Mortet aufgegriffenen Zufallsübereinstimmung zweier Kopfproportionen, liegt die innere Verwandtschaft Dürers mit dem Mittelalter, insbesondere mit Villard de Honnecourt. Es kann daher Wölfflin schwerlich zugegeben werden, daß Mortet (der über die Feststellung jener singulären Entsprechung nicht hinausgeht), die Beziehung zwischen Dürers früherem Proportionsschema und der gotischen Überlieferung bereits richtig erkannt habe (Mon. f. Kunstw. 1915, S. 254). — Es darf hier erwähnt werden, daß es Herrn Dr. Schilling (Frankfurt) gelungen ist, auf der vom Verfasser den konstruierten Blättern zugerechneten Sebastianzeichnung L. 190 nunmehr auch die Spuren der betr. Zirkelschläge aufzufinden.

(2) Vgl. hierzu und zum Folgenden Panofsky, a. a. O., S. 81 ff., besonders 89 ff. und 111 ff.

(3) Es ist bisher nicht aufgeklärt, auf welchem Wege Dürer sich die Kenntnis der Albertischen Exempeda verschaffen konnte, da das Buch „De Statua", in dem sie überliefert ist, erst viele Jahre nach seinem Tode gedruckt wurde. Wir glauben nun Dürers Quelle in der oben zitierten „Harmonia Mundi totius" des Francesco Giorgi vermuten zu dürfen. Denn sie enthält (Folio C 1r) eine genaue Charakteristik des Albertischen Verfahrens, die als eine ausdrückliche, wenn auch etwas verderbte Zitation desselben aufsufassen ist: „Attendendum est ad mensuras, quibus nonnulli microcosmographi metiuntur ipsum humanum corpus. Dividunt enim id per sex pedes ... et mensuram unius ex iis pedibus hexipedam (!) vocant. Et hanc partiuntur in gradus decem, unde ex sex hexipedis gradus sexaginta resultant, gradum vero quemlibet in decem ... minuta (!)". (Der Autor selber will jedoch einer Einteilung in 300 statt 600 „minuta" den Vorzug geben, um die (oben S. 209, Anm. 2) erwähnte Maßentsprechung zwischen

Digitized by Google

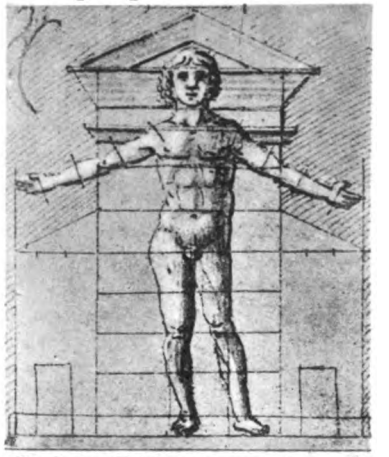
5) Kopf des Hl. Florian, Wandbild des XII. Jahrh. im Kloster Nonnberg bei Salzburg, mit noch sichtbarer Konstruktion (nach Kunstgesch Jahrh. d. Zentr.-Komm., 1909, Tafel X, 2).

6) Kopf der Hl. Noëmisia, Wandgemälde in der Kathedrale von Anagei, mit vom Verf. eingetragener Konstruktion (nach Toesca, Gli affreschi della Cattedrale di Anagei, 1902, Tafel X).

7) „Meo da Siena (?), Madonna" i. S. M. Maggiore in Florenz (phot. Alinari 20425) mit vom Verf. eingetragener Konstruktion.

9) Konstruierter Kopf von Villard de Honnecourt (nach Album de V. d. H., herausgeg. v. d. Bibl. Nat., Taf. XXXVIII).

8) Chorfenster aus Reims (Anf. XIII. Jahrh., nach Congrés archéol. 1911, II, p. 299). Die eingetragene Konstruktion entspricht einer Zeichnung des Villard de Honnecourt.



10) Italienische Zeichnung um 1500, die Anwendbarkeit des 9=Facies=Kanons auf die Architektur verdeutlichend (nach J. Meder, die Handzeichnung, 1919, p. 227).

Digitized by Google

Digitized by Google

portionen hat er auf diese Weise zusammengebracht, dazu ein Beispiel für den Kinderkörper und die Einzelmaße des Kopfes, des Fußes und der Hand[1]). Ja, selbst damit noch nicht zufrieden, hat er Mittel und Wege angezeigt, diese vielen Variationen noch weiter zu vermannigfaltigen[2]). Auch Dürer hat diese rein maßstäblichen Aufstellungen durch eine Bewegungslehre ergänzt, die allerdings bei seinem Mangel an anatomischen und physiologischen Kenntnissen ein wenig unbehilflich-mechanistisch ausgefallen ist[3]), und eine Perspektivlehre entworfen[4]), die er — gleich dem großen italienischen Malertheoretiker Piero della Francesca — sogar auf menschliche Gestalten angewendet wissen wollte. Von besonderem Interesse ist uns jedoch der Versuch, dieser perspektivischen Konstruktion des menschlichen Körpers zuliebe die irrationalen Formen desselben auf eine mathematisch faßbare Gestalt zurückzuführen[5]); denn es ist ungewöhnlich aufschlußreich, diese Schemata des späten Dürer mit denen des frühen zu vergleichen: nicht nur, daß es sich nunmehr um ein Verfahren handelt, das in die Darstellung nicht mehr eingreift, sondern sie nur vorbereitet, — an die Stelle der planimetrischen Schematisierung ist jetzt die stereometrische getreten, die den Körper und seine Gliedmaßen auf einen zwar vereinfachten, aber plastisch-dreidimensionalen Ausdruck bringt (Abb. 9).[6])

V.

Dürers „Vier Bücher von menschlicher Proportion" bezeichnen einen vorher und nachher nicht wieder erreichten Höhepunkt der Proportionslehre; sie bezeichnen aber auch bereits den Beginn ihres Niedergangs. Schon für Dürer selbst war die Proportionsforschung in bedenklichem Grade Selbstzweck geworden: sie hatte bei ihrer Akribie und Kompliziertheit die Grenze künstlerischer Anwendbarkeit immer weiter überschritten, und schließlich den Zusammenhang mit der Praxis so gut wie völlig verloren. Man weiß, daß die Ergebnisse dieser hochentwickelten, ja überentwickelten anthropometrischen Technik für Dürers eigenes Schaffen viel weniger Bedeutung gehabt haben, als die unvollkommenen Resultate seiner ersten Bemühungen; und es genügt, daran zu denken, daß die kleinste Einheit seines Maßsystems, das sogenannte „Trümlein", weniger als einen Millimeter betrug, um die Kluft zwischen Theorie und Praxis offen zu sehen.

dem Menschen und der Arche Noah zu retten.) Das Erscheinungsdatum 1525 würde zu unserer Annahme vortrefflich stimmen; denn es läßt sich nachweisen (vgl. Panofsky, a. a. O., S. 119), daß die Exempeda Dürern erst in der Zeit zwischen 1523 und 1528 bekannt geworden ist.

(1) Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, I und II.

(2) Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, III.

(3) Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, IV.

(4) Underweysung . . . Folio P 1 v ff.

(5) Vier Bücher . . . Buch IV und zahlreiche Zeichnungen. Es handelt sich um das berühmte „Kubensystem", das, nach Lomazzo auf Foppa zurückgehend, späterhin von Holbein, Altdorfer, Luca Cambiaso, Erhard Schön u. a. aufgegriffen und weitergebildet wurde (vgl. Meder, a. a. O., S. 624, Abb. S. 319, 619, 623). Hierher gehören auch Dürers polygonal zerlegte Köpfe aus dem Dresdener Skizzenbuch (Abb. Meder, S. 622), die der Verfasser schon früher (Kunstchronik, N.F. XXV, col. 514) auf italienische Anregungen zurückzuführen suchte, und zu denen jetzt Meder (Abb. 564) noch schlüssigere Analoga beigebracht hat, als sie uns damals zu Gebote standen.

(6) In anderer, aber ebenfalls nicht mehr planimetrischer Weise wird der bewegte Körper in den dem Erhard Schön zugeschriebenen Zeichnungen schematisiert, von denen wir in Abb. 10 eine Probe geben. Nachbildungen auch bei Fr. W. Ghillany, Index rarissimorum aliquot librorum, quos habet bibliotheca publica Noribergensis, 1846, S. 15. Zu der in diesen Zeichnungen befolgten Methode vgl. die Skizziervorschrift Lionardos in Trattato, Art. 173.

Digitized by Google

Was der Dürerischen Proportionslehre nachfolgt, ist daher entweder dürftiges Werkstattprodukt, wie die (sämtlich von Dürer mehr oder weniger abhängigen) Büchlein der Lautensack[1]), Beham[2]), Schön[3]), v. d. Heyden[4]) oder Bergmüller[5]) — oder aber starre, lebensfremde Theorie, wie die neueren Werke eines Schadow[6]) oder Zeising[7]). Und heutzutage dürften, von einigen sonderbaren Schwärmern abgesehen, wohl nur noch Anthropologen und Kriminalisten etwas wie Proportionslehre betreiben.

Allein auch dieser Abstieg entspricht der allgemeinen Kunstentwicklung. Die Proportionslehre, nach dem sie einmal auf die Bahn der reinen Anthropometrie zurückgelenkt war, war eine Lehre von den Maßen der körperlich begrenzten Objekte, und ihre Schätzung und Bedeutung mußte daher davon abhängen, ob man die Darstellung solcher Objekte als das wesentliche Ziel der Kunsttätigkeit anerkannte oder nicht; sie mußte sinken in dem Maße, als der künstlerische Genius das Gesetz der Gestaltung statt in den Dingen in einer subjektiven Vorstellung der Dinge zu suchen begann. Bedeutete die Proportionslehre in der Ägyptischen Kunst fast alles, weil hier das Subjekt fast nichts bedeutete, so mußte sie in dem Augenblick zur Bedeutungslosigkeit herabsinken, da der Sieg des subjektivistischen Prinzips entschieden war — der Sieg, den, wie wir wissen, schon das 15. Jahrhundert vorbereitet hatte, indem es den subjektiven Bewegungswillen des Dargestellten und den subjektiven Gesichtseindruck des Künstlers wie des Beschauers bejahte. Sobald daher die Kunst begann, diese ersten Konzessionen an den Subjektivismus mit wirklicher Entschiedenheit auszunutzen, war die künstlerische Rolle der Proportionslehre de facto ausgespielt. Der Stil, den man den malerisch-subjektivistischen nennen könnte, der Stil der atmosphärischen und luminaren Wirkungen, wie er am reinsten in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und im modernen Impressionismus sich auswirkt, konnte mit der Proportionslehre nichts beginnen, weil ihm die Gestaltung der Körper überhaupt nichts mehr bedeutete gegenüber der Veranschaulichung des licht- und lufterfüllten Freiraums[8]); und der Stil, den man den unmalerisch-subjektivistischen nennen könnte, der Stil des frühbarocken Manierismus und des modernen „Expressionismus", konnte mit der Proportionslehre nichts beginnen, weil ihm die Gestaltung der Körper nur noch insofern etwas bedeutete, als sie sich, einem subjektiven „Ausdrucksbedürfnis" entsprechend, willkürlich verkürzen und verlängern, verbiegen und endlich zerreißen ließen[9]).

(1) Des Cirkels und Richtscheits, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweisung, 1564.

(2) Dieses Büchlein zeiget an . . . ein Maß . . . des Ros, 1528. Derselbe: Kunst und Lehrbüchlein . . . 1546 und öfter.

(3) Underweysung d. Prop. und Stellung der Bossen, 1543.

4) Reißbüchlein . . . 1634.

(5) Anthroprometria, 1723.

(6) Polyklet oder von den Maßen der Menschen, 1834.

(7) Neue Lehre v. d. Proportionen des Körpers 1854. Ästhetische Forschungen, 1855.

(8) Das gilt bis zu einem gewissen Grade von der nordischen Kunst überhaupt, auch schon im 15. und 16. Jahrhundert, soweit nicht eben in einzelnen Generationen oder bei einzelnen Persönlichkeiten (wie Dürer) die klassizistische Tendenz die Vorherrschaft gewann.

(9) Vgl. bereits die oben zitierte Äußerung Michelangelos, wonach es nicht so sehr auf die Maße, als auf die „atti" und „gesti" ankomme. Selbst innerhalb der theoretischen Kunst-Literatur die doch als solche notwendig zum objektivistischen „Klassizismus" gravitiert, macht sich in vielen

Digitized by Google

So ist die Proportionslehre seit der Renaissance eigentlich nur noch da gepflegt worden, wo eine der lebendigen Entwicklung (denn diese tendiert seit jener Zeit zum Subjektivismus) sich entgegenstemmende Gesinnung herrschte: in den Kreisen des akademischen Klassizismus. Und es ist kein Zufall, daß niemand anders als der zur klassizistischen Kunstauffassung herangereifte Goethe ihr ein warmes und tätiges Interesse entgegen gebracht hat: „Auf einen Kanon männlicher und weiblicher Proportion loszuarbeiten," so schreibt er an J. H. Meyer, „die Abweichungen zu suchen, wodurch Charaktere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studieren und die schönen Formen, welche die äußere Vollendung sind, zu suchen — zu so schweren Untersuchungen wünschte ich, daß Sie das Ihrige beitrügen, wie ich von meiner Seite manches vorgearbeitet habe"[1]).

Fällen ein zeitlich oder örtlich bedingtes Abflauen der eigentlichen Proportionsinteressen geltend: der Michelangelo-epigone Vincenzo Danti plante ein (nur zum kleinsten Teile erschienenes) Werk, das trotz seines Titels „Delle perfette proportioni" durchaus nicht mathematisch, sondern anatomisch, mimisch und pathognomisch vorgeht (vgl. Schlosser, Materialien VI, S. 48 ff.), und der Niederländer Vermander hat das Problem der Proportionen mit einer ganz auffallenden Gleichgültigkeit behandelt (vgl. Schlosser, ebendort, S. 12). Um so überraschender ist es, daß Rembrandt, der im allgemeinen wahrlich kein Interesse für Proportionslehre hatte, doch einmal einen (bisher scheinbar nicht als solchen erkannten) Vitruvmann im Quadrat gezeichnet hat, freilich in einer sehr eigentümlichen Auffassung: es ist ein nach dem Modell skizzierter Orientale in Turban und langem Mantel, ganz zwanglos stehend und den Kopf ein wenig zur Seite gewendet. Wäre nicht das Quadrat und die den Rumpf teilenden Querstriche, so würde man die schöne Zeichnung (H. d. G. 631, repr. Kleinmann, Ser. VI, Bl. 3) als eine Modell- und Kostümstudie auffassen und das Ausbreiten der Arme im Sinne einer suggestiven Ausdrucksbewegung deuten.

(1) Brief vom 13. 3. 1791. Weimarer Ausgabe IV, 9, S. 248.

Nachtrag zur Anmerkung 3, Seite 206.

Noch klarer zeigt sich das Nachleben der bei Villard de Honnecourt hervortretenden Tendenzen in einem zur Zeit im Handel befindlichen, bezeichnenderweise französischen Manuskript des 16. Jahrhunderts, das dem Jean Goujon zugeschrieben wird (ein Blatt, abgeb. im Lagerkatalog der Firma Joseph Baer, Nr. 670, Tafel I), und in dem Tiere und Menschen noch ganz in der Weise der alten „pourtraicture" schematisiert erscheinen — nur daß sich, der historischen Entwicklungsstufe entsprechend, das planimetrisierende Verfahren des Villard hier und da mit dem stereometrisierenden Verfahren der Renaissancetheoretiker (vgl. unten) verbunden findet.

Digitized by Google

EINE FRÜHE PORTRÄTZEICHNUNG DÜRERS

Mit zwei Abbildungen auf einer Lichtdrucktafel

Von ERNST WEIL

Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich in der Mappe der unbekannten Zeichnungen des 15. Jahrhunderts eine Silberstiftzeichnung: „Das Brustbild eines Knaben mit hoher Mütze" (Abb. 1), bezeichnet als Oberdeutsche Schule um 1490[1]). Der Erhaltungszustand ist im allgemeinen gut. Die Konturen der rechten Seite sind mit Bleistift nachgefahren, besonders die schattenden Stellen sind übergangen (auch in den Augen und der Mütze), außer einer Verweichung im ganzen jedoch keine entscheidende Entstellung verursachend. Die Zeichnung war wohl etwas gleichmäßiger und dadurch härter. Besonders gut ist die Haarzeichnung erhalten, ebenso die skizzierende Andeutung des Körpers, auf diese Strichstärke muß der Gesamtduktus reduziert werden.

Die Qualität dieser Zeichnung veranlaßte Woltmann[2]), sie Holbein dem Älteren zuzuschreiben, in der späteren Ausgabe der „Silberstiftzeichnungen Hans Holbeins des Ä. im k. Museum in Berlin" (Leipzig, o. J.) zieht er diese Behauptung zurück und schreibt sie der flandrischen Schule zu, wozu ihn wohl am meisten die sogenannte niederländische Kappe verführte[3]).

Die Zeichnung ist jedoch zweifellos deutscher Herkunft[4]).

Seither blieb die Zeichnung in der Literatur unbeachtet[5]).

(1) Inv. Nr. 2576. Silberstift auf weiß grundiertem Papier: 134 × 105 mm. Das Blatt ist aufgezogen und es können keine Angaben über das Papier oder event. doppelseitige Grundierung gemacht werden.

(2) Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Auflage, II. Band (Leipzig 1876). Verzeichnis der Werke Seite 78, Nr. 176.

(3) Diese Mützenform ist jedoch ein Allgemeingut jener Zeit. Seidlitz (Dürers frühe Zeichnungen Jahrbuch der preuß. Kunsts. 1907, S. 3) schreibt anläßlich einer gleichen Kappe auf einer von Friedländer Dürer zugeschriebenen Porträtzeichnung von Dürers Vater (vgl. unten), daß sie Dürers Vater aus Ungarn mitgebracht haben mag. Sie kommt auch in Franken vielfach vor, z. B. im Frühwerk Riemenschneiders bei seinen Aposteln Lukas und Markus (Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen IV, S. 99, Nr. 203 und 204).

(4) Die Holbein-Zeichnungen der Berliner Sammlung und allem Anschein nach unsere Zeichnung stammen aus der Sammlung des Generalpostmeisters von Nagler, an den sie (nach Woltmann, Holbein und seine Zeit, 1. Auflage, Leipzig 1866, S. 118) aus der bekannten Imhofschen Kunstsammlung in Nürnberg übergegangen sei. In der zweiten Ausgabe von 1876 (S. 78) schreibt Woltmann „früher angeblich" in der Imhofschen Sammlung. (Unter Nr. 44 des Verzeichnisses, das W. Imhofs Erben 1588 an Kaiser Rudolf II. schickten [Eye, Albrecht Dürer, Nördlingen 1860, S. 485 und Übersichtstafel] steht: Ein Contrafait mit einem silbern Griffel. Die folgende Nr. 45 ist das bekannte Silberstift bildnis des Andreas Dürer (L 533) der Albertina. [Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Leipzig 1831, S. 82 und 100.] Doch rechtfertigt eine solch vage Charakterisierung keine Weiterverfolgung.)

(5) Herr Geheimrat Friedländer legte mir, als ich die Vermutung Dürer aussprach, den in Vorbereitung befindlichen Katalog vor, den ich hier zitiere: „Die Zeichnung galt früher als ein Bestandteil der berühmten Porträtfolge des älteren Holbein, von der das Kupferstichkabinett eine große Anzahl besitzt. Woltmann bezweifelte ihre Zugehörigkeit mit Recht; die hervorragende Zeichnung rührt aber von einem deutschen Künstler her. Trotz ihrer malerischen Weichheit erinnert sie in mehreren Beziehungen an Dürers Selbstbildnis von 1484 in der Albertina."

Es ist in Betracht zu ziehen, daß die Zeichnung vor dem Nachfahren der Konturen und Verstärken der Schatten härter wirkte und dadurch der Albertina-Zeichnung näher kommt.

Digitized by Google

Abb. 1. Dürer. Bildnis eines Knaben mit hoher Mütze.
Berlin, Kupferstichkabinett. Ungef. Originalgröße.

Abb. 2. Unbek. deutscher Meister. Bildnis eines Goldschmieds.
Wien, Albertina. Originalgröße $28^1/_2 \times 20{,}8$ cm

Zu: Ernst Weil, Eine frühe Porträtzeichnung Dürers.

Digitized by Google

Digitized by Google

Mit den Holbein-Zeichnungen läßt sie sich nicht zusammenbringen, diese sind viel derber im Strich, grober und stachliger, sie sind nach einem Schema angefertigt, in das sich unsere Zeichnung nicht einreihen läßt. Sie verraten eine fertige, ausgeschriebene Hand; Holbein hat eine Formel gefunden für die Haltung des Gezeichneten, für die Raumausnutzung, für den ganzen Aufbau seiner Bildnisse durchgehend bis zur Strichellage seiner Schattengebung. Diesen typischen Reihencharakter wie die Holbeinzeichnungen, diese sichere und gelenke, wenn auch schwere Hand zeigt unsere Zeichnung nicht. Eher ist der Gedanke der Beigesellung unserer Zeichnung zum Kreis des Hausbuchmeisters nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen[1]). Die durch die Retouche erzeugte malerische Erweichung lenkt auf diese Fährte. Übersetzt man sich die Zeichnung in den ursprünglichen Zustand der gleichmäßigen Strichstärke zurück — was vor dem Original nicht schwer fällt — so wird die Kalligraphie Dürers, die sich schon in dem Selbstbildnis von 1484 so entscheidend ausspricht, auch aus unserem Blatt durchscheinen. Denn neben jenes Blatt (L 484) sei unsere Zeichnung als eine Arbeit des jungen Dürers gestellt. Auch hier ist noch alles Versuch der nicht ausgeschriebenen Hand eines jungen Menschen, der Anlage und spätere Formgestaltung des großen Künstlers verrät.

Neben das Selbstbildnis der Albertina gehalten, zeigt die Führung des Stiftes eine größere Sicherheit, man sieht, wie viel leichter der Stift gehalten ist und über die Zeichenfläche fährt. Der Kontur ist nun auf den ersten Strich da, aber noch kann von der sicher umrissenen Linie Dürers nicht gesprochen werden. Es ist noch viel Tasten da, besonders in der Schattengebung. Haar- und Augenzeichnung ist fast nicht über den Zustand von 1484 gelangt und doch sind dies entscheidende Kriterien einer Zuschreibung an Dürer, zusammen mit jener schon vorgeschrittenen skizzierenden Andeutung der Körperzeichnung, einem Element, das weit über Zeitgenössisches hinausgeht, das beim Hausbuchmeister schlechthin unfindbar ist und seine Parallele nur in jener Erlanger Selbstbildniszeichnung (L 429) aus der Zeit der Wanderschaft findet. Zwischen diese beiden Selbstbildnisse sei das Berliner Blatt vorerst gestellt, zwischen 1484 und 1492/93. Daß es näher an dem Albertinablatt liegt, zeigt schon der erste Blick; ist doch das Erlanger Bildnis der Ausdruck der schon zum Durchbruch gelangten Künstlerschaft Dürers. Dem Rahmen der bekannten und unbestrittenen Zeichnungen sei das Blatt nach der Frau mit dem Falken (L 208) eingeordnet, das vor den Eintritt in die Wohlgemut-Werkstatt fällt. Ende 1486 erfolgt dieser. Hier ist im bekannten Werk Dürers eine Lücke von drei Jahren — es folgen 1489 die verschiedenen Landsknechtzeichnungen (L 2, L 100 und eine kürzlich in England wieder aufgefundene).

Gegenüber dem befangenen Albertina-Selbstbildnis zeigt die Berliner Porträtzeichnung eine unbedingt größere Fertigkeit, das ist eine Hand, die über die ersten kindlichen Versuche weg ist und sich schon geübt hat. Ich möchte die Zeichnung

(1) Der Einfluß des Hausbuchmeisters auf den jugendlichen Dürer ist des öfteren festgestellt, schon in Beziehung auf die Madonnenzeichnung von 1485 (L 1), im besonderen allerdings auf die Zeichnungen um die Zeit der Wanderschaft. (Vgl. R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 175, Anm. 1 und S. 414 ff.; Lehrs, Rep. f. Kunstw. 1892, S. 118 u. S. 124; Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Berlin 1895, S. 2; Hachmeister, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer, Berlin 1897, S. 38 ff. und Friedländers Rezension, Ztschr. f. bild. Kunst 1898, S. 246/7, die treffend die Spärlichkeit des Einflusses betont; Meder, Neue Beiträge zur Dürerforschung, Jahrbuch des Kaiserhauses, Wien 1911, S. 194; dort auch Zusammenstellung der Literatur, die die Hypothese persönlicher Fühlung zwischen Dürer und Hausbuchmeister vertritt.)

Digitized by Google

in die Zeit der Lehre bei Wohlgemut setzen. Um 1487. Der Dargestellte, ein Knabe von 15—16 Jahren, mag ein Werkstattgenosse oder ein jüngerer Bruder Dürers sein. In die Familie Dürers deutet besonders die Kurvung der fleischigen Lippen — möglich, daß es der Bruder Sebald (geboren Januar 1472) war.

Hier muß nun Stellung genommen werden zu der von Friedländer Dürer als Porträt seines Vaters zugeschriebenen Silberstiftzeichnung: das Bildnis eines Goldschmieds in der Albertina (Abb. 2)[1]). Friedländers Zuschreibung fand mehr Ablehnung als Zustimmung. Neben einer Stützung auf eine alte Kopie mit dem Dürermonogramm gründet Friedländer die Zuschreibung auf einen stilistischen Vergleich mit dem Selbstbildnis von 84 und legt sein Blatt zeitlich um 1486, also in dieselbe Zeit etwa, in die die behandelte Zeichnung eingereiht werden soll.

Den Ausschlag der Zuschreibung unseres Berliner Blattes gab das in der Zeichnung so voll zum Ausdruck kommende neue Raumgefühl. Es ist eine tiefgreifende Änderung im Sehen eingetreten, eine Bresche ist in das feste System der bisherigen Raumgefügtheit geschlagen, hier ist der Boden sichtbar, aus dem die theoretischen Schriften zur Perspektive und Proportion erwachsen konnten[2]). So ist es auch verständlich, daß die Zeichnung den Holbein-Zeichnungen, die alle nach der Jahrhundertwende, die meisten um 1508—12 liegen, beigesellt wurde. Denn dies schon ist die junge Generation, die sich schwach in dem Selbstbildnis von 84, und das erstemal entschieden in dieser Berliner Zeichnung kundtut. Der ganze Geist jener Wendezeit ist in der Art wie die Figur in die vier Seiten gestellt, wie ein Raum geschaffen ist, zum Ausdruck gebracht. Und das ist eben die alte Generation, die die Stütze, einen Sockel gewissermaßen braucht, um aufzubauen, die ein Brett herüberzieht zum Aufstützen des Armes, die ohne diesen Halt nicht formen kann. Sei es nur eine Basis, die die Arme abgeben, wie es auch noch das Kind Dürer — und doch schon in einer seltsam freien Weise (die unterlegte Stütze ist unsichtbar) — anwendet, diesen Halt kann der Zeichner des Bildnisses eines Goldschmiedes nicht entbehren. Hier steht er in seiner Zeit, dies ist der Zeitgenosse Schongauers (B 87, dazu die Bemerkung Wendlands, Martin Schongauer, Berlin 1907, S. 107), der Zeitgenosse des Hausbuchmeisters (Gothaer Liebespaar), der Zeitgenosse eines Syrlin, der mächtig nach Verräumlichung strebt und ohne den Grund, den er seinen Chorgestühlfiguren im Ulmer Münster durch die gekreuzten Arme gibt, doch nicht auskommen kann[3]).

Die ganze Freiheit, den Raum zu gestalten, die Unabhängigkeit von einer Grundfläche zum Aufbau, zeigt das Erlanger Selbstbildnis und die Vorstufe dazu, die nur mehr zager Andeutungen einer Armhaltung als Stütze bedarf — so zag, daß sie nur dem aufmerksam Betrachtenden zu erraten sind — ist diese Berliner Zeichnung. Sie reiht sich in die Lücke zwischen 1486 und 1489 und vermittelt uns von der Entwicklung des jugendlichen Dürers ein festeres Bild.

(1) Friedländer, Dürers Bildnisse seines Vaters, Rep. f. Kunstw. 1896, S. 12 ff.; ders. in Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon, Bd. X, 1914, S. 64 und zuletzt derselbe: Albrecht Dürer, der Kupferstecher und Holzschnittzeichner, Berlin 1919, S. 14 ff.

(2) Vgl. Schuritz, Die Perspektive in der Kunst Albr. Dürers, Frankfurt 1919, S. 25. Sch. betont, daß in der ersten auf Perspektive untersuchbaren Zeichnung Dürers, der frühen Drahtziehmühle (L 4) auffallend sei, wie gut (noch bei Gefühlsperspektive) im Gegensatz zu zeitgenössischer Malerei die Verkürzung der vertikalen Strecken beobachtet sei.

(3) Die Punkte, die in der Technik der Zeichnung eines Goldschmieds gegen Dürer sprechen, sind bei Ochenkowski, Das Bildnis eines Goldschmiedes, Repert. f. Kunstw. 1911, S. 1 ff. angeführt. O. sieht in der Zeichnung ein Selbstbildnis Dürers Vaters und setzt es als Vorlage zu Dürers Selbstbildnis von 84 vor dieses Jahr.

Digitized by Google

JOHANN MICHAEL FISCHER / EIN BÜRGERLICHER BAUMEISTER DER ROKOKOZEIT (1691—1766)

Von ADOLF FEULNER

An der südlichen Außenseite der Münchner Frauenkirche fällt unter den vielen Grabsteinen, die hier über dem Sockel eingelassen sind, einer auf durch seine gute Form, durch die Größe und die überlegte Anordnung der gotischen Lettern. Er ist ebenso merkwürdig durch den Inhalt der Grabschrift. Sie lautet: Hier Ruhet / Ein Kunsterfahrn Arbeitsam Redlich und Aufrichtigen Mann (Job. 1, V. 1) Johann Michael Fischer / Dreyer Durchlauchtigsten Fürsten / Bewährter Bau-Meister / Dan Burgerlicher Maurer Meister in München / Welcher Niemahlen Geruhet / indem Er / durch sein Kunsterfahrne und Unermüdte Hand / 32 Gottshäuser 23 Clöster / nebst sehr vielen anderen Palästen / Gemüther aber viele hundert / durch sein alt Teutsche und Redliche Aufrichtigkeit / Erbauete / bis Er endlich / den 6 May An. 1766 in den 75. Jahr seines alters / zum lezten Gebäu das Haus der Ewigkeit (Ecc. 12. V. 5.) als einen Grundstein geleget / den jenen welcher ist / der Veste und Eckstein der Kirche (Ephes. 2. V. 20).

Wer war nun dieser Baumeister Johann Michael Fischer[1]), der so viele Kirchen und Klöster gebaut hat, und welches sind seine Schöpfungen? Man möchte glauben, daß sein Name in das Volk dringen mußte, auch wenn seine Werke nicht die künstlerische Bedeutung gehabt hätten, die ihnen in Wirklichkeit zukommt. Nun stehen wir aber vor der merkwürdigen Tatsache, daß der Grabstein durch anderthalb Jahrhunderte die einzige Form der Überlieferung blieb, daß der Name eines Baumeisters verscholl, dessen Schöpfungen immer den Schmuck und Stolz der altbayrischen Lande bildeten, daß ein Künstler ganz vergessen wurde, der zu den größten seiner Zeit gehört hat. Von den deutschen Architekten der Rokokozeit kann ihm nur Balthasar Neumann zur Seite gestellt werden, der ihn an Fülle der Ideen noch überragte. Oder vielleicht erscheint das uns so, weil wir nur aus den erhaltenen Bauten einseitige Rückschlüsse ziehen können. Neumann wurde als fürstbischöflicher Hofarchitekt zu allen möglichen Aufgaben herangezogen, während Fischer nur ein Gebiet offen stand, der Kirchenbau; er verfügte über ungleich mehr Mittel und konnte deshalb seine hochfliegenden Pläne viel leichter durchsetzen als der bürgerliche Baumeister, dessen große Ideen an der Sparsamkeit seiner Bauherren oft zerschellen mußten. In seinen Klosterbauten war Fischer durch die Anspruchslosigkeit seiner Auftraggeber gebunden und für die Adelspaläste in der Stadt kam er kaum in Betracht. Vielleicht hätte der Name einen besseren Klang behalten, wenn nicht Fischer unter dem Zwange eines strengen Pflichtgefühls seinen Beruf nur als bürgerliches Handwerk aufgefaßt hätte, für das die Summe höchsten Könnens und intensivsten Fleißes eine selbstverständliche Voraussetzung war, wenn er es nicht verschmäht hätte, auch für sich etwas Reklame zu machen, wie andere Künstler seiner Zeit. Der ältere und jüngere

(1) Literarische und archivalische Nachweise: Feulner, Joh. Mich. Fischers Risse für die Klosterkirche in Ottobeuren. Münchner Jahrb. der bild. Kunst, 1913 und Unbekannte Bauten Johann Michael Fischers. Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, 1914. Weitere Angaben bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon, von Vollmer. Die viel zu summarische und unvollständige Übersicht bei Thieme-Becker veranlaßt mich, diesen populären Vortrag zu publizieren. Alle Hauptwerke in Abbildungen wird das von Demmler bearbeitete abschließende Werk des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft bringen.

Digitized by Google

Cuvilliés in München haben ihre eigenen und fremde Inventionen in einem monumentalen Stichwerk einem breiten Publikum zugänglich gemacht, in dem nebenbei auch Risse von Fischer vorkommen. Die Namen der Künstler am kurfürstlichen Hof und an den bischöflichen Residenzen durften die Hofhistoriographen nicht übersehen. Wer kümmerte sich um den bescheidenen, bürgerlichen Baumeister, den der Hof nur für untergeordnete Nebenarbeiten heranzog. Nicht einmal die obligatorischen Hoftitel sind für ihn als Almosen abgefallen.

Nur ein kleiner Kreis wußte Fischers Können richtig einzuschätzen, das waren Herren im Münchner geistlichen Rat und die Prälaten, die Äbte der altbayrischen Lande. In den vergessenen Archivalien über die Kirchenbauten wird der Baumeister immer mit besonderer Auszeichnung, als der „hochberuehmte Fischer" erwähnt. Jedesmal, wenn der entstehende Bau nicht den monumentalen Plänen eines großdenkenden Kirchenfürsten entsprach, wenn großsprecherische Stukkatorenarchitekten oder kleinbürgerliche Meister von bescheidenem Können in ein unentwirrbares Netz von verstrickten Problemen geraten waren, wenn niemand mehr einen Ausweg aus den Schwierigkeiten wußte, dann wurde Fischer geholt, der bei der Klarheit seines Denkens und der Fülle praktischen Könnens die Fäden bald entwirrte und selbst aus verpfuschten Anfängen einen Bau hinzusetzen wußte, der den verwöhntesten Ansprüchen genügte. Der Mann muß mit einer ungemeinen Klarheit der Ideen und einer ungewöhnlichen Sicherheit des künstlerischen Empfindens begabt gewesen sein, da er immer die richtige Lösung zu finden wußte, die uns deshalb als selbstverständlich vorkommt, weil sie mit logischer Konsequenz aus der Situation geboren ist. Sie befähigte ihn, mit den einfachsten Mitteln das Größte zu erreichen. Die Klarheit seines Wesens und die lautere Bescheidenheit haben ihn wohl auch von den Kreisen zurückgehalten, die das große Wort führten. So ging die Spur seines Schaffens verloren.

Über sein Leben wissen wir wenig. Daß er um 1691 in Burglengenfeld als Sohn des Stadtmaurermeisters Hans Michael Fischer geboren wurde, daß er als Maurerpolier 1723 in München der verwittibten Maurermeisterin Anna Maria Geigerin das Handwerk um 130 fl. abkaufte, und dann 1724 das Münchner Bürger- und Meisterrecht erhielt, daß er 1725 die ehrsame Stadtmaurermeisterstochter Maria Regina Mayrin heiratete, die ihm in den Jahren 1725—45 nicht weniger als sechzehn Kinder schenkte, acht Knaben und acht Mädchen, melden uns die Pfarrbücher und die Ratsprotokolle. Das ist alles. Daß er ein guter Bürger war, wie die Grabschrift sagt, ist selbstverständlich. Wichtiger für uns, die wir einen Überblick über die Summe seiner künstlerischen Leistungen gewinnen wollen, wäre es, wenn Nachrichten erhalten wären über seine Lehr- und Wanderjahre, über seine Lehrmeister und Vorbilder, über die künstlerische Umgebung, aus der er die Anregungen zu seinem eigenen Wirken gewonnen hat. Wir sind da ganz auf Vermutungen angewiesen. Sicher ist nur, daß er ganz in der Zunft aufgewachsen ist, daß auch seine Angehörigen zur Zunft gehörten. Vielleicht ist der Lehrgang so gewesen. Zuerst der praktische Dienst und der theoretische Unterricht in den mathematischen Wissenschaften und im Zeichnen bei seinem Vater. Nach den Gesellenjahren und der Ernennung zum Maurerpolier Reisen in das südliche Bayern, in das Donautal bis nach Österreich hinein. Allem, was Fischer geschaffen hat, haftet eine gewisse Erdenschwere, das Bodenständige an, alle seine Ideen lassen sich schließlich auf Gedanken zurückführen, die er in seiner Heimat eingesogen hat. Eine Fahrt nach Italien auf die hohe Schule oder gar schon nach Paris, gehörte bei einem Hofarchitekten als feinere Politur zum notwendigen Rüstzeug, bei einem

Digitized by Google

bürgerlichen Baumeister war sie entbehrlich. Das was er brauchte, konnte ihm schon damals das südliche Deutschland geben. Moderne kirchliche Bauten von einer bedeutenden Größe des Wollens, von gewaltiger Wirkung, in denen die Anregungen italienischer Architektur nach deutschem Empfinden verarbeitet waren, standen damals schon allenthalben. In Salzburg die Kirchen des genialen Fischer von Erlach, in Passau der Dom, die Donau entlang bis nach Wien hinein die monumentalen Klöster, die Kirchen von Prandauer, dann in München und in der Umgebung der Stadt die Bauten von Zuccali und Viscardi. Was die Zeit als letzte Neuheit ansah, die feinere Eleganz im Anschluß an die französische Architektur, das boten die eben in Bayerns Hauptstadt entstehenden Bauten, in denen Effner, der erst (1715) Hofbaumeister geworden war, die leichte, zierliche Manier des französischen Rokoko einführte. Fischers früheste Bauten, der Chor der Klosterkirche in Niederaltaich (1724), die Pfarrkirchen in Schärding am Inn (1725), in Rinchnach (1727), der Turm der Erlöserkirche in Deppendorf (1727), in Murnau (um 1724 ff.) setzen die Kenntnis der schweren, bayrisch-österreichischen Barockarchitektur voraus. Schon die nächsten Werke, die prächtige Klosterkirche in Osterhofen (1726) und die feine Pfarrkirche St. Anna am Lehel in München (1727) zeigen den leichten Rhythmus und den zierlichen Fluß der Bewegung, den der neue Zeitstil forderte, zugleich eine Selbständigkeit der Erfindung, die die Reife des Meisters als Vorbedingung hat. Vorbilder können nicht genannt werden. An Effner ist nicht zu denken. Cuvilliés war jünger als Fischer und ist erst 1725 von Paris zurückgekehrt; sein erster Bau, das Adelspalais Piosasque de Non ist erst um 1727 begonnen worden. Warum soll auch das Nächstliegende, die künstlerische Selbständigkeit, die geniale Veranlagung des Baumeisters nicht das Wahrscheinlichere sein?

Seit 1723 war Fischer als Bürger und Maurermeister in München ansässig. Seit den frühen zwanziger Jahren trat er, gestützt auf eine einflußreiche Verwandtschaft vom Fache, als Bauunternehmer in großem Stile auf und damit beginnt die riesige Reihe von größeren und kleineren Kirchenbauten, von Klöstern und einfachen Privatbauten, die ihn bald zum gesuchten Kirchenbaumeister südlich der Donau machte. In Altbayern und in Schwaben, im heutigen Württemberg stehen seine Werke, prunkvoll und einfach, je nach den Mitteln, die ihm zu Gebote standen, die feinsten Blüten im reichen Kranz der damals sich entfaltenden kirchlichen Rokokokunst und bescheidene Anlagen, die nur durch die Solidität der Arbeit erfreuen. Noch ist die Zahl von 32 Gotteshäusern und 23 Klöstern nicht ganz bekannt geworden, aber die sicheren Werke, worunter sich bestimmt seine besten befinden, genügen, um uns mit Achtung zu erfüllen, vor der ungeheuren Arbeitskraft, mit Staunen vor der genialen Gesamtleistung. Es ist selbstverständlich, daß bei dem Umfange des Geschaffenen nicht alles gleich gut, gleich bedeutend sein kann. Fischer war in erster Linie praktischer Baumeister, der mit rascher Hand eine klare Lösung fand, die ihren Zweck erfüllte. Für große Bauten war das Beste und das Modernste gut genug; für kleine Kirchen wurde ein Grundriß oft schematisch — man darf den Ausdruck ruhig gebrauchen — wiederholt, mit geringen Veränderungen in den Proportionen, mit wenigen Abweichungen in der Bildung der Fassade, der Stellung des Turmes, aber immer so, daß der Bau aus der Umgebung natürlich herauswächst, daß er liebenswürdig und heiter wirkt, besonders dann, wenn auch die Meister, die die Ausstattung schufen, stilistisch auf der Höhe standen. So sind auch viele der kleinen Landkirchen Kunstwerke geworden, kleine Schmuckkästchen, vorbildlich in der Stimmung, in der Anpassung an die Landschaft.

Digitized by Google

Der riesige Umfang der Arbeit mag auch die Ursache gewesen sein, daß nicht alle Bauten in der Vollkommenheit der ersten Idee zur Ausführung gelangten. Der technische Betrieb war im 18. Jahrhundert nicht viel anders wie jetzt, nur schwerfälliger. Wenn ein Neubau in Frage kam, dann wurde Fischer geholt, der sich an Ort und Stelle die Situation besah, die Maße nahm, sich überlegte, was er vom alten Bau stehen lassen konnte. Die möglichste Schonung des alten Bestandes, der Respekt vor dem Geschaffenen, das er für seine Zwecke auszunutzen verstand, paßt so recht zu seinem Charakterbild. Zu Hause zeichnete er dann die genauen Risse. Es sind einige erhalten, für Ottobeuren, die in der exakten Technik, der präzisen Durchführung schon als Zeichnungen Kunstwerke genannt werden müssen. Die Ausführung selbst aber überließ er seinen Polieren, erprobten einheimischen Leuten oder Münchner Meistern, die er als zuverlässig kannte. Schwieriger war es, wenn ihm eigenmächtige Unterbaumeister aufgezwungen wurden. Nicht immer ist so der erste Entwurf eingehalten worden. Als Unternehmer im großen Stile konnte Fischer nur auf seinen Inspektionsreisen während der Sommermonate die Arbeit überwachen. Dafür bekam er dann bei größeren Bauten ein jährliches Gehalt, durchschnittlich 100 Gulden, oder ein Gesellengeld, für jeden Mann zwei Kreuzer. Ein fürstliches Einkommen verdiente er sich damit wirklich nicht. Die Maler, Stukkateure, Bildhauer wurden meist vom Baumeister empfohlen. So kommt es, daß wir in Bauten Fischers immer wieder auf die gleichen Künstler, meist Münchner, stoßen, die Asam, Johann Baptist Zimmermann, Matthäus Günther, die Bildhauer Straub und Ignaz Günther, die Augsburger Stukkateure Rauch und Fruchtmaier. Es sind die besten Namen, die uns da begegnen. Nur in kleineren oder entlegeneren Kirchen mußten lokale Größen berücksichtigt werden.

Fischers künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiet der kirchlichen Architektur. Von seinen Klosterbauten — bisher können ihm von den 23, die die Grabinschrift nennt, vier mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit zugewiesen werden, nämlich Niederviehbach (1731—33), das Franziskanerkloster in Ingolstadt um 1739, Neuhaus bei Schärding (1752), und ein Teil der Anlage in Ochsenhausen — ragt keiner über das Niveau eines tüchtigen Nutzbaues empor. Einfache Räume in einer schlichten Architektur von angenehmem Umriß und guten Verhältnissen. Der Außenbau hebt sich höchstens durch eine bescheidene, verständnisvoll abgewogene Putzgliederung vom trivialen Bürgerhaus ab. Es fehlen die problemreichen Grundrißlösungen, es fehlen die monumentalen Treppenhäuser, die großen Prunksäle, die reich dekorierten Bibliotheksräume, die andere Klosterbauten des 18. Jahrhunderts zu fürstlichen Palästen machen. Noch einfacher ist das einzige Privathaus, das in München Fischer zugeschrieben werden darf, das Booshaus in der Hackengasse. Außer der Putzgliederung als einziger Schmuck eine zierliche Madonnenbüste von Straub. Wenn man an die feinen Prunkfassaden der Münchner Adelpalais von Cuvilliés, Effner oder Gunatsrheiner sich erinnert, dann begreift man leicht, daß diese bescheidene Architektur auch früher nicht gesehen wurde.

Die kirchlichen Bauten erlauben einen ganz anderen Maßstab der Beurteilung. Alle, auch die kleinen Landkirchen, verraten die Schaffensfreude eines hochbegabten Künstlers, der sich mit den ästhetischen Forderungen seiner Zeit in selbständiger Weise auseinander gesetzt hat, der die Gefäße ererbter Ideen mit neuen, originellen Gedanken zu füllen verstand. Wenn wir uns eine Übersicht über seine Leistungen verschaffen wollen, so gliedern wir die Bauten am besten nach den wichtigsten Typen, in Langhausbauten und Zentralbauten, weil dadurch der Einblick in die

Digitized by Google

bestehenden Probleme erleichtert und das Neue der Lösungen Fischers am einfachsten klargelegt werden kann.

Für den Langhausbau hatte sich im südlichen Deutschland seit den Zeiten der Spätgotik ein bestimmtes Schema eingebürgert, das wir kurz als Langhaus mit Kapellenreihen benennen wollen. Ein Schiff, begleitet von einer Reihe von Kapellen zwischen den eingezogenen Streben, endigend mit einem eingezogenen Chor. In der Spätgotik war dieses Grundrißschema nur für kleinere Kirchen brauchbar; für die großen Dome war die Aufteilung des Innenraums in drei oder fünf Schiffe ein Gebot konstruktiver Notwendigkeit. Die überragende Höhenentwicklung war der ästhetisch bestimmende Faktor.

Die Renaissance hat daraus in der St. Michaelskirche in München unter dem Eindruck der italienischen Architektur das mächtige, mit einer Tonne gewölbte, saalartige Schiff gemacht, neben dem die Kapellen unselbständige Anbauten bleiben. Nachdem dann Bareli in seiner Münchner Theatinerkirche das Schema der römischen Jesuitenkirche auf deutschen Boden verpflanzt hatte, kam dazu ein weiteres Problem, die Verbindung des Langhausbaues mit dem Zentralbau. Durch die Einfügung eines Querschiffes entsteht eine Vierung, die, von einer mächtigen Kuppel bekrönt, als der helle Mittelpunkt des Raumes zuerst den Blick gefangen nimmt. Die Vierung mit der Kuppel wird dadurch der überragende Hauptraum; die Versöhnung von Langhausbau und Zentralbau war nicht erreicht, wenigstens nicht für den Geschmack einer späteren Epoche. Denn jede Zeit hat ihr eigenes Kunstempfinden, ihr eigenes Kunstwollen und damit auch ihre eigenen Begriffe von Schönheit des Raumes. Die Begriffe Mächtigkeit und Schönheit waren jetzt nicht mehr identisch. Man liebte nicht mehr die kontrastvolle Gegenüberstellung der kleinen, dunkeln Seitenkapellen und des riesigen Mittelschiffes, des wenig belichteten Chors und der taghellen Kuppel, nicht mehr die stark betonte Längsentwicklung, die den Blick fortreißt, oder die übermächtige Herausstellung eines Hauptraumes; man wollte nicht mehr die vollplastische, mächtige, dem Blick sich aufdrängende Wandarchitektur, die pompöse berauschende Dekoration. Das Ideal der Rokokozeit war der lichte, freie Einheitsraum, der sich in gleichmäßiger Abgewogenheit ausbreitet; jetzt suchte man den leichteren Rhythmus in der Abfolge der einzelnen, durch den Kult oder die Tradition allein gebotenen Räume, die unlösbare Verschmelzung aller Nebenräume mit dem Hauptraum, die gleichmäßige Verknüpfung von Langhaus, Querschiff und Chor, die unmerkliche optische Bindung für das Auge durch die Verschleifung der Übergänge, man suchte dem Raum die gleiche helle Abtönung zu geben, die ein zartes Rokokogemälde trägt. Fischer hat den Langhausbau nicht geliebt. Wo er ihn übernommen hat, in Dießen (1733), in Fürstenzell (1740), in Zwiefalten (1741) und Ottobeuren (1744f.), da war er, mit Ausnahme vielleicht von Dietramszell (1729—37), einem einfachen, nicht ganz gesicherten Frühwerk, das Zusammenhänge mit Schärding und mit altbayrischen Bauten zeigt, durch die Beibehaltung älterer Fundamente zu bestimmten Lösungen gezwungen. Seine Aufgabe war dann die Angleichung des Bestehenden an das Neue und die gleichmäßige Entwicklung des Gesamtraumes. Meist hat er die Zahl der Seitenkapellen verringert, die Maße vergrößert, und dadurch, durch gemeinsame Maßbeziehungen, die Kapellen an das Schiff angeglichen: er hat den Raumrhythmus herausgearbeitet. Die hohe Kuppel mit der Eigenbeleuchtung war für ihn nicht mehr brauchbar. nicht aus technischen Gründen hat er sie weggelassen, sondern weil das von oben scharf einfallende Licht zu sehr isolierte. Dafür baute er die Flachkuppel, die der Vereinheitlichung viel mehr entgegenkam, deren Deckengemälde sich inhaltlich und

Digitized by Google

optisch mit den Gemälden in den anderen Jochen banden. Auch das ausladende Querschiff war seinen klaren Vorstellungen von Raumgröße fremd. In Zwiefalten geht es kaum über die Flucht der Seitenkapellen hinaus, die Ecken der breiten Flügel sind abgeschrägt und die architektonische Gliederung mit den dekorativen Säulen sowie die kribbelnd ausgreifende Form der Altäre und der Dekoration stellen die optische Bindung wieder her. Nur in Ottobeuren tritt es voll zur Erscheinung. Auch hier standen bereits die Fundamente und so mußte die barocke Zusammenstellung von gewaltigen Räumen beibehalten werden. Durch die starke Abschrägung der Ecken an der Vierung hat er dann die Übergänge verschliffen; die Zwickel der flachen Kuppel sind so verbreitert, daß die Überleitung des Blickes unmerklich vor sich geht. Damit ist noch kein Wort gesagt über die Bedeutung oder über die Schönheit der Kirchenräume selbst. Die feine, klare Eleganz in Dießen, die malerisch reiche Großartigkeit von Zwiefalten, die imponierende Mächtigkeit von Ottobeuren können nur gefühlt und erlebt werden. Wenn ein Kenner wie Dehio behauptet hat, daß eine Kirche wie Ottobeuren nicht nur eine der ersten Leistungen des Barocks, sondern überhaupt einer der vornehmsten Kirchenbauten aller Zeiten in Deutschland ist, so ist damit ein Werturteil ausgesprochen, das im Hinblick auf die Leistungen der früheren Epochen etwas sagen will. Wenn auch an allen diesen Kirchen gegebene Anfänge weitergeführt werden mußten, die bestimmende Wirkung ist das Werk Fischers. Alle seine Räume atmen den Geist der Klarheit, der Ruhe; sie haben nicht die überwältigende, genialische Wucht der besten Bauten Neumanns, sondern die geschlossene Abgeklärtheit, die gesättigte Schönheit, die den feinen, beruhigten aber nicht minder bedeutenden Geist ihres Urhebers verrät.

In allen Bauten Fischers waltet ein sicheres Gefühl für ruhige Tektonik. Die Dekoration bekommt niemals die Eigenbedeutung wie in Bauten der Asam oder von Dominikus Zimmermann, sie ist immer gebannt in die großen Linien einer organisch sich entwickelnden Architektur. Die gleichmäßig hellen Räume von Schiff, Kapellen, Chor und Querhaus sind in diesen Kirchen ineinander verschmolzen durch die Vereinfachung des Grundrisses, durch die durchgeführte Proportionalität, durch Ausgleichung der Übergänge. Die andere Möglichkeit einer Bindung der Räume durch Einbeziehung in die gemeinsame rhythmische Bewegung kommt nur in Frühwerken vor. Ein Beispiel ist Osterhofen (1726). Das Langhausschema mit Kapellenreihen ist auch hier wiederholt. Die Seitenkapellen sind als Ovale gebildet. Die Form dieses Ovals ist gleichsam das Motiv, das beständig wiederkehrt, in den konkav vortretenden Seitenemporen und im Gegensinn in den Einziehungen des Gebälks, in den Ausnischungen der Ecken des Langhauses. Der Grundriß an sich ist ein Liniengefüge von abstrakter Schönheit. Die scharfgeschliffene Form dieser Kurvatur nimmt das Auge gefangen und führt den Blick in einer wohlig gleitenden Bewegung in die Tiefe, in der Richtung der Hauptachse zum Chor, der als Blickziel im hellsten Licht, in der Fülle farbigen Schmuckes prangt. Der Chor ist nicht ein eigener, für sich bestehender Raum, ein Annex an das Langhaus wie in älteren Bauten, er ist vielmehr auf das innigste mit dem Langhaus verknüpft, gleichsam die Bekrönung des ganzen Innenraumes. Diese Verknüpfung ist durch die einfachsten und zugleich raffiniertesten, perspektivischen Mittel her gestellt. Die Nischen am Chorbogen sind mit den formenreichen Altären gefüllt, und das Gewölbe ist am Schluß des Langhauses muldenförmig herabgezogen, so daß auch dadurch der Blick ungehemmt weitergleitet. Selbst im Langhaus ist das Streben nach Vereinheitlichung zum Ausdruck gebracht. Die Altäre der mittleren

Digitized by Google

Kapellen sind nach der Querachse gerichtet und dadurch kommt die Idee eines Zentralbaues als bezwingendes Motiv zum Durchbruch. Deutlicher noch kommt diese Absicht in Schäftlarn zum Ausdruck, wo Fischer einen angefangenen Bau weitergeführt hat. So gering die Veränderungen erscheinen, es sind geniale Gedanken, die einmal gefunden werden mußten, die den ganzen Raumeindruck entscheidend bestimmen. Das alte Schema ist mit einer künstlerischen Überlegenheit neu erdacht und die neue Lösung ist so typisch deutsch, daß sie selbst einem Italiener der Richtung Guarinis als untektonisch, manieriert erschienen wäre, während wir darin die Folgerung längst vorhandener Prämissen sehen.

Nicht mehr als Langhausbauten im hergebrachten Sinn können Kirchen wie St. Anna am Lehel in München angesprochen werden, wenn auch die Längsrichtung vorherrscht. Der Raum breitet sich wohlig aus, nicht in einem Zug, in einer bestimmten geometrischen Form, sondern differenziert, gleichsam in Parzellen, die eine gegebene Größe rhythmisch wiederholen, buchtet er in kleine Kapellen aus, die beim Blick vom Eingang her schon übersichtlich in Erscheinung treten. Das Ganze überdeckt eine muldenförmige Kuppel in einer sanften Rundung, die nur durch die illusionistische Kraft des Deckengemäldes in weite Ferne greift. Der Grundriß nähert sich der Form des Ovals; aber die nackte, geometrische Form des Ovales, aus der Dominikus Zimmermann seine schönsten Grundrisse in Steinhausen und Wies entwickelt hat, hat Fischer verschmäht, selbst in kleinen Bauten, wie der Anastasiakapelle in Benediktbeuren (1750) ist sie modifiziert. Er hat sie gleichsam verdeckt, weil ihm die Modellierung des Raumes wie aus Ton unarchitektonisch, unkünstlerisch erschienen wäre.

Fischers Liebe gehört dem Zentralbau. Die Idee einer neuen Lösung hat ihn sein ganzes Leben lang beherrscht. Wie eine bestimmte Melodie kehrt sie in allen Schöpfungen wieder, in neuen Variationen, vereinfacht und erweitert. Es ist die Raumgruppe, die Gruppierung von Räumen in der Längsachse, um einen betonten Mittelraum, das Ideal der Renaissance, aber in der subtilen, verfeinerten Auffassung des Rokoko. Fischer setzt auch hier eine begonnene Entwicklung fort und bringt sie zur vollendeten Lösung. Vollendet im Sinne seiner Zeit; denn schon die nächsten Jahrzehnte haben ihre veränderte Anschauung und wie eine Kritik an Fischers Bauten erscheint als neu Lösung des frühen Klassizismus die Klosterkirche von Wiblingen. Die unmittelbaren Vorbilder Fischers liegen auch für den Zentralbau auf bayrischem Boden. Es sind Bauten, wie die Kirche in Schönbrunn, die dem Münchner Kunstkreise angehört, und in weiterer Linie die Zentralbauten Virscardis, die Dreifaltigkeitskirche in München und die Wallfahrtskirche in Freystadt. Wollte man die Linie noch weiter zurückverfolgen, so müßte man italienische Bauten nennen. Bei Fischer kann man deutlich eine Entwicklung verfolgen, die auf geradem Wege emporführt, bis sie ihre klassische Form in der Klosterkirche in Rott am Inn findet. Sein Frühwerk, die Pfarrkirche in Murnau (ca. 1720 bis 1727) steht der barocken Raumanschauung noch am nächsten. Der zentrale Kuppelraum ist noch zu sehr betont, die Diagonalkapellen sind noch nicht in die Zentralidee einbezogen, da Altäre nach der Längsachse gerichtet sind. Die seltsame, kleeblattförmige Form des Chores ist nur dem erklärbar, der weiß, daß der alte gotische Turm stehenbleiben mußte. Der Chor wird dadurch zu sehr zurückgedrängt und der Innenraum leidet unter den barocken Kontrasten. Der endgültigen Lösung nahe steht die Klosterkiche in Aufhausen (1736), wo nur die Höhenentwicklung zu sehr vorherrscht und die schlechte Beleuchtung durch die nachträgliche Verkleinerung der Seitenfenster im Langhaus die klare Entwicklung des Raumes stört.

Digitized by Google

Eine vollkommene, wenn auch vereinfachte Lösung ist bereits die Kirche in Berg am Laim (1737), in der die Diagonalkapellen auf Nischen reduziert sind. Die starke Betonung der Längsachse durch den Mönchschor, mit dem sich anschließenden Altarhaus kommt beim Blick vom Eingang bei der mit Rücksicht auf die perspektivische Wirkung glänzend durchkomponierten Wandarchitektur, deren gliedernde Säulen wie Kulissen vor das Blickfeld geschoben sind, gar nicht zur Geltung. Der Innenraum mit dem eleganten Stuckdekor und den freudigen Deckenbildern Zimmermanns, den schönen Altären Straubs in der aufs feinste proportionierten, überlegenen Architektur gehört zu den erfreulichsten Eindrücken auf dem Gebiete barocker Baukunst. Mehr differenziert und noch eleganter in der Grundrißlösung ist die Franziskanerkirche in Ingolstadt (1736 ff.), die aber unter der rückständigen Altararchitektur leidet. Die vollendete Harmonie von Innenraum und Ausstattung bietet dann die Klosterkirche in Rott am Inn (1759), ein Gesamtkunstwerk von ganz hohem Range; die Verbindung der besten Meister in ihrem Fache, des Malers Matthäus Günther, des Bildhauers Ignaz Günther, der Stukkateure Feuchtmayer und Rauch, hat hier ein Hauptwerk kirchlicher Baukunst in Bayern geschaffen. Der Bau hat ebenso allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung. Er ist der Endpunkt einer langen Kette von Versuchen, die auf Versöhnung von Langhausbau und Zentralbau zielen, die ideale Lösung des Problems im Geiste der Rokokokunst. Der Zentralraum mit der Flachkuppel auf acht Pfeilern, die im Grundriß ein Quadrat mit abgeschrägten Ecken umschreiben, ist auch hier der beherrschende Raum, die Dominante; er läßt aber die symmetrisch der Längsachse nach sich entwickelnden Nebenräume erster Ordnung, Chor und Vorraum, voll zur Wirkung kommen. Auch diese Nebenräume haben Flachkuppeln mit Deckengemälden; sie wiederholen in Form und Proportionen annähernd die beherrschende Zentralform und sind schon durch diese Analogie miteinander verbunden. Als vermittelnde Größen sind zwischen diese Räume und die flachen, nischenartigen Erweiterungen des Hauptraumes nach der Querachse vier kleinere Diagonalkapellen eingeschoben, die durch die Zweigeschossigkeit dem Zentralraum proportional angeglichen sind. Um den Vorraum selbst sind wieder kleinere Nebenräume gelegt, die Vorhalle mit Kapellen, in ausgeglichenen Abmaßen. Sie zwingen uns zuerst den Blick auf einfache Raumverhältnisse einzustellen, so daß das Raumerlebnis beim Betreten des Hauptschiffes von überraschender Großartigkeit wird. Das Ganze eine Raumgruppe, die komponiert ist nach dem Vorbild eines Kristalles; die kleinen Kristalle wiederholen die Form des Mutterkristalls, alle Teile aber sind miteinander verschmolzen und nur in der Verbindung lebensfähig. Der ganze Innenraum wird nicht in seiner primitiven Mächtigkeit dem Blick angeboten, sondern gegliedert, in Abstufungen, die hell, feierlich und doch zurückhaltend, diskret abgetönt sind. Das Prinzip der Komposition, der feingliederigen Verteilung ist das gleiche wie auf einem feinen Rokokobild. Eine Steigerung dieser Lösung war nicht mehr möglich. Fischers nächster Bau, die Klosterkirche in Altomünster (1763 ff.) schließt sich ganz an die Grundrißdisposition der Kirche in Rott an.

Um die festen Markierungspunkte dieser größeren Kirchen schlingt sich ein Kranz von kleinen Landkirchen, die alle das Schema dieser Zentralanlage vereinfacht wiederholen, mit großer Frische im Ausdruck oder schematisch. Am reizvollsten erscheinen die Frühwerke, wie Unnering bei Seefeld (1731) und Sandizell (1735), die auch eine gute Ausstattung besitzen. Bescheidener sind Reinstetten (1740), Gossenzugen (1749), beide in Württemberg, sowie Romenthal bei Dießen (1757), schlecht erhalten ist Bergkirchen bei Dachau (um 1737). Wirksam sind alle, auch

Digitized by Google

die späten Bauten wie Bichl bei Benediktbeuren (1752), und Sigmertshausen bei Dachau (1755), weil auch in den kleineren Bauten das sichere Stilgefühl eines überragenden Meisters zum Ausdruck kommt.

Ein Bau muß zum Schlusse noch besonders erwähnt werden, die Klosterkirche in Andechs. Es ist eine gotische Hallenkirche mit typisch bayrischem Grundriß, die im 18. Jahrhundert (1754 ff.) modernisiert wurde. Den Umbau leitete — wenn uns die stilistischen Anhaltspunkte, die an den Emporen, im Chor und an den Nebenräumen mit besonderer Deutlichkeit zutage treten, nicht trügen — Johann Michael Fischer. Wie ein Maler eine alte, eingeschlagene Skizze durch einige Lichter und Retuschen zu neuer Frische bringt, so hat auch Fischer den gotischen Bau mit wenigen, aber äußerst geistreichen Mitteln dem Stilempfinden der Rokokozeit angeglichen. Er hat die Schlußpfeiler entfernt, dadurch den Blick in den Chor freigegeben und den Raum erweitert, er hat dann um den ganzen Raum eine Empore geschlungen, die die Seitenschiffe eng mit dem Mittelschiff verknüpft, und große Fenster da eingesetzt, wo die energische Beleuchtung den malerischen Eindruck steigern muß. Der festlich freudige, heitere Eindruck ist so sehr sein Werk, daß man den gotischen Kern ganz vergißt. Die Vollendung des Eindrucks besorgt die graziöse Dekoration Zimmermanns.

Ein Umstand überrascht bei allen Bauten Fischers: die Schlichtheit der Außenarchitektur. Er überrascht, weil niemand in der schmucklosen, einfachen Schale die festliche Pracht des Innenraumes vermuten möchte. Eine falsche Einstellung aber wäre es, wenn man daraus Schlüsse ziehen würde auf die Qualität des Architekten. Die plastische Durchfühlung der Außenarchitektur hat dem süddeutschen Baumeister von jeher fern gelegen, in der Gotik wie im 18. Jahrhundert, schon deshalb, weil ihn das Material, der Backstein, zur Vereinfachung zwang. Dazu kommen noch andere Gründe. Ein gewisses Gefühl für künstlerische Ehrlichkeit, das vor inhaltlosen Scheinarchitekturen zurückschreckte. Schließlich die Rücksicht auf die Umgebung. Meist sind die Kirchen vom Trakt der Klosterbauten so eng umschlossen, daß der Außenbau wenig sichtbar wird oder bei der Nähe des Beschauers nicht zur Geltung kommt. In diesem Falle wird nur die große Silhouette mit den Türmen dem Landschaftsbild eingegliedert. Wenn die Außenseite freiliegt und die umgebende Architektur eine Steigerung verlangt, ist oft mit wenigen Mitteln Wertvolles erreicht. Die Fassaden der Kirchen von Zwiefalten und Fürstenzell, der ganze Außenbau von Ottobeuren dürfen als bedeutende Leistungen schlechthin bezeichnet werden.

Fischer gehört nicht zu den wenigen, genialen Schöpfern, die der Kunst ihrer Zeit mit brutaler Kraft den Stempel ihres Geistes aufdrückten, nicht zu den großen Bahnbrechern, die den Strom der Entwicklung in ein neues Bett drängten. Er gehört zu den feinen, abgeklärten Naturen, deren Schaffen die Blüte schon lange sprossender Keime bedeutet. Er hat sich der alten Formeln bedient, weil er auch in ihnen seinen Gehalt entfalten konnte; er hat sie mit neuem Inhalt gefüllt und sie zu neuem Wert gebracht; er hat die Forderungen seiner Zeit lebendig in sich gefühlt und ihnen mit ererbten Mitteln erschöpfenden Ausdruck gegeben. Als Vollender wird er seinen Platz unter den großen Künstlern Deutschlands behalten.

Digitized by Google

JOHANN MATHIAS KAGER, DER STADTMALER VON AUGSBURG (GEB. 1575, GEST. 1634), ALS ZEICHNER[1]

Mit vierzehn Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck

Von HERMANN NASSE

Wären von Kager nur Zeichnungen bekannt, so würden sie allein genügen, sein Andenken der Nachwelt zu erhalten; mehr: als Zeichner nimmt Kager einen Platz als Meister ein. Sein Talent für Graphik ist ein so hervorstechendes, daß man oft versucht ist, sich zu fragen, ob das derselbe Künstler ist, wie der Maler von Fresken und Altarbildern. In den besten zeichnerischen Arbeiten offenbart sich eine Großzügigkeit des handschriftlichen Duktus, eine Fähigkeit, in knappen, ja flüchtigen Umrissen das Wesentliche zu sagen, die überrascht, die uns zu der freudigen Feststellung führt, daß in einer Zeit anscheinenden Verfalles der graphischen Künste, anscheinenden öden Manierismus, noch ein erfinderischer Geist am Werke ist, der an Allerbestes aus der Vergangenheit anknüpft und auf Bedeutendes in der Zukunft, in der Zukunft sogar des 19. Jahrhunderts hinweist. Wir räumen ohne weiteres ein, daß Kagers eigentlichste Begabung auf diesem Gebiet liegt, das uns ja am ursprünglichsten die jeweiligen künstlerischen Absichten offenbart, das am tiefsten in die Geheimnisse des künstlerischen Werdegangs hineinleuchtet. Selbstverständlich haben wir es aber auch hier mit einer langsamen Entwicklung zu tun, die bei den frühen Arbeiten noch eine gewisse Abhängigkeit von fremden, hauptsächlich italienischen Vorbildern verrät, die dann tastend nach eigenen Wegen sucht. Wir stellen einen gewissen Manierismus, eine Übertreibung des bühnenartigen Aufbaus der Komposition, eine Übertreibung des Affekts und der Gesten fest. Aber sehr bald folgt die Klärung und die Beruhigung, sehr bald gewinnt Kager, von Rubens herkommend, eine großartige Steigerung des dramatischen Ausdrucks und eine sichere Prägnanz der Darstellung. Zum Studium dieses Entwicklungsganges stehen uns Originalzeichnungen in genügender Anzahl zur Verfügung. Wir greifen zu näherer Besprechung nur einige der besten heraus.

Früh scheint eine kleine Federzeichnung in Berlin (Kgl. Kupferstichkabinett) „Mariens Tempelgang" zu sein[2]). Abbildung 1. Vorbild ist unstreitig Tintoretto. Schon hier verrät sich Begabung für Architekturen, für geschlossenen und abschließenden Aufbau der Komposition. Erfreulicher sind die beiden dortigen allegorischen Zeichnungen „Eintracht und Zwietracht" und „Baukunst"[3]). Abbildung 2 und 3. Ackerbau, Architektur und Goldschmiedekunst huldigen der auf erhöhtem Thron sitzenden Göttin der Eintracht, während die leere Truhe rechts deutlich genug von den Folgen der Uneinigkeit, „ut exemplum docet", erzählt. Der schöne Männerkopf, der das Modell eines Gebäudes in der Hand hält, scheint E. Holl anzugehören. Auf dem anderen Blatt „Archimedes extra linea" sehen wir die betrüblichen Folgen schlecht angewandter Regeln der Baukunst. Da wir nun die im selben Sinn gehaltenen, bis auf geringe, aber wichtige Abweichungen übereinstimmenden Gemälde Freybergers im Augsburger Rathaus kennen, müssen wir den Berliner Zeichnungen eine ausführliche Besprechung widmen.

(1) Teil eines schon seit längerem ausgearbeiteten Manuskripts, das als ausführliche Monographie über Kagers Tätigkeit vor allem auch als Maler, Innenarchitekt und Stecher berichtet. Archivalische Studien liegen ihm zugrunde.

(2) Voll bez. Das „vixit ibidem" natürlich später Zusatz. Nach dem Berliner Katalog irrtüml. nur Kopie.

(3) Die Bezeichnung „Kager F." auf dem zweiten Blatt ist unecht.

Digitized by Google

Abb. 2. Eintracht und Zwietracht.
Berlin, Kupferstichkabinett.
grau lev. Federzeichnung.

Abb. 1. Tempelgang Marian.
Berlin, Kupferstichkabinett.
Federzeichnung.

Abb. 3. Baukunst.
Berlin, Kupferstichkabinett.
grau lev. Federzeichnung.

Zu: Hermann Nasse, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg als Zeichner.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Titelblatt zu Justinian.
München, Graphische Sammlungen.
Federzeichnung.

Abb. 5. Die Königin von Saba bei Salomon.
München, Graphische Sammlungen. Lev. Federzeichnung, weiß erhöht.

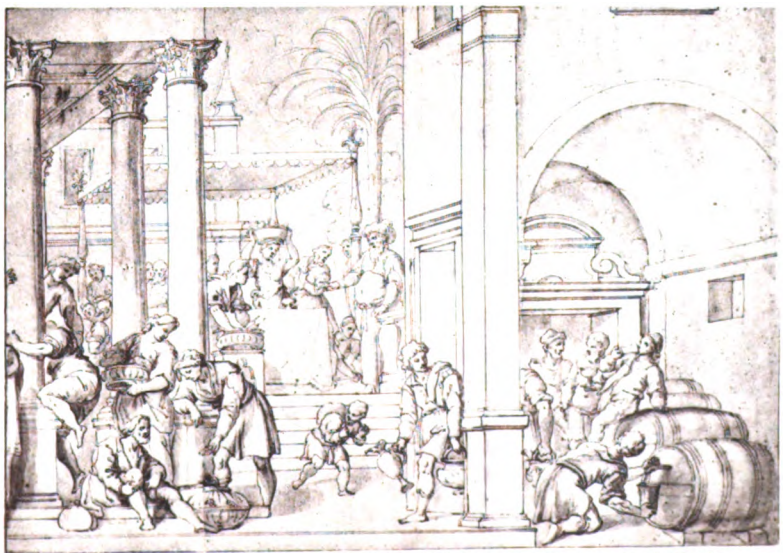


Abb. 5 (rechte Hälfte). Die Königin von Saba bei Salomon.
München, Graphische Sammlungen.

Digitized by Google

Zu: Hermann Nasse, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg als Zeichner.

Digitized by Google

Abb. 6. Minerva im Kreise der Torheiten und freien Künste.
Wien, Albertina. Lev. Federzeichnung.

Abb. 7. Josef wird in den Brunnen geworfen.
Stuttgart, Kupferstichkabinett. Farbig lev. Federzeichnung. (Aquarell).

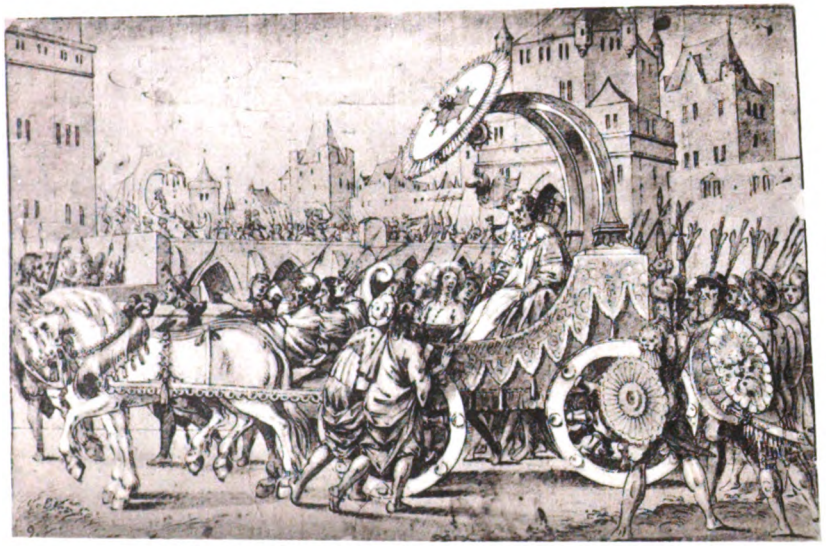


Abb. 8. Josef im Triumpfzuge Pharaos.
Stuttgart, Kupferstichkabinett. Farbig lev. Federzeichnung. (Aquarell).

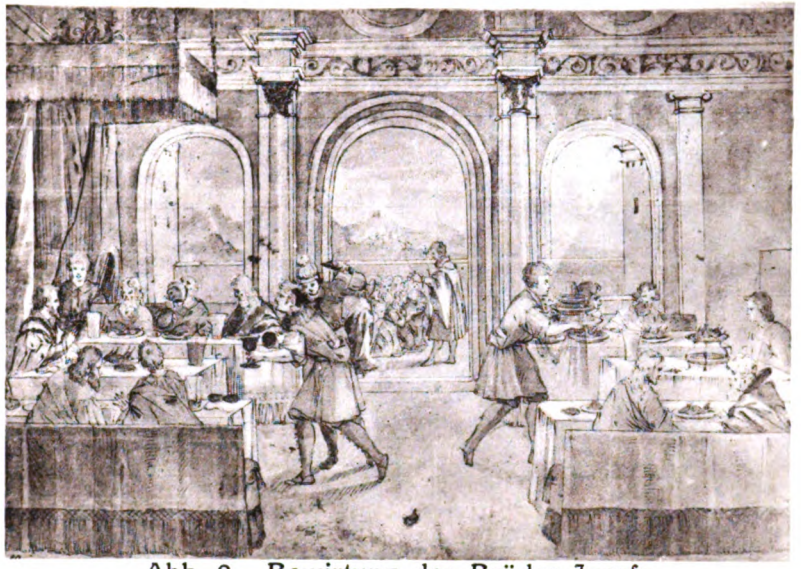


Abb. 9. Bewirtung der Brüder Josefs.
Stuttgart. Kupferstichkabinett. Farbig lev. Federzeichnung. (Aquarell).

Zu: Hermann Nasse, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg als Zeichner.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10. Heimsuchung.

Abb. 11. Verkündigung.

Abb. 12. Anbetung der Könige.

Abb. 13. Christi Geburt.

Vier farbige Aquarelle. Privatbesitz München.

Zu: Hermann Nasse, Johann Mathias Kager, der Stadtmaler von Augsburg als Zeichner.

Digitized by Google

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Gleichzeitig mit Kager lebte und wirkte nämlich in Augsburg unter andern ein wenig bekannter Maler, der dort im Jahre 1604 Meister wurde: Johann Freyberger. 1571 geb., ging er nach Sitte[1]) 1613—1618 nach Italien, starb 1631 in Augsburg[2]). Er war Historienmaler und Miniaturmaler (auch für Hainhofers berühmtes Stammbuch), schuf die Fresken des 1611 von Holl umgebauten, 1826 abgebrochenen Barfüßerturms und muß auch Porträtmaler gewesen sein, da drei Bildnisse, darunter das des Geizkoflers von 1604 und des Max Rehlinger von ihm bekannt sind. Sitte spricht von vier großen Gemälden im goldenen Saal des Augsburger Rathauses. Sie sind noch da, wenn auch in anderen Sälen. Uns interessieren hier nur die beiden im großen Sitzungssaale aufgehängten Gemälde der „Concordia" und des sog. „Archimedes". Denn für beide lieferte Kager die Risse, d. h. die Vorzeichnung. Es sind die erwähnten Handzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Im Kompositionellen stimmen die Gemälde mit den im selben Sinne gehaltenen Zeichnungen äußerlich überein. Sieht man näher zu, so ergeben sich aber charakteristische Abweichungen, die Gemälde treten hinter den ganz vortrefflichen Zeichnungen völlig zurück, so daß man fast von gemalten Kopien zu sprechen versucht wäre. Wie so häufig in dieser Zeit, ist der ganze, nicht schwer verständliche Inhalt der Bilder und entsprechend der der Zeichnungen ein allegorischer, wozu noch folgendes zu bemerken wäre. Die „Eintracht" hat einen Kranz aus Ähren, Weintrauben, Gold u. dgl. um ihr Köpfchen gewunden, in der rechten Hand trägt sie einen Ölzweig, mit der linken deutet sie auf die ihr gegenübersitzende magere Frau. Neben ihr stehen viele Bürger, die allerlei Zölle, Abgaben usw. für Wein, Getreide, Konfekt u. dgl. entrichten; ihr zu Füßen bemerken wir eine offene Truhe mit Geld: die Eintracht, d. h. der Frieden schützt Handel und Wandel. Die ihr gegenübersitzende Figur ist die „Discordia", auf dem Gemälde gelb und übel gekleidet; die Truhe zu deren Füßen ist leer. Hunger und Armut, Neid und Kampf sind das Gefolge des Unfriedens. Das ist kurz der Inhalt des ersten Bildes (vgl. Abbildung 2).

Ein König, in der Tracht und Haltung eines römischen Kaisers, besichtigt auf dem zweiten Bilde (vgl. Abbildung 3) eine Reihe von Bauten im Kreise ernst blickender Bürger, die vor einem wohl ausgebauten Turm stehen und auf einen zweiten blicken, der einstürzt. Archimedes steht mit einem gelehrten Buche unter dem Arm vor ihnen und demonstriert, daß jener Turm als „krumm und außer der Linie des Richtscheits" notgedrungen einstürzen mußte. Rechts vom König stehen drei Werkmeister mit ihrem Werkzeug; am Fuße des einstürzenden Turms sieht man noch Leute arbeiten. Lateinische Inschriften suchen auch auf den Gemälden den etwas schwerfälligen allegorischen Sinn zu erklären. Die Gesamtfärbung der Gemälde ist süßlich und flau. Die einzelnen Farben sind hart und ohne Kraft. Die Typen der handelnden Personen sind weichlich und flach und völlig verschieden von denen der Zeichnungen. Wo in der Zeichnung genau charakterisiert war, wo in der Zeichnung überall Klarheit und strengstes Bemühen um anschauliche und wahrheitsgetreue Schilderung herrscht, wird in den Gemälden alles verunklärt. Es ist, als ob der Maler, der hier eigentlich nur Kopist ist, in Eile alles hingewischt und sich die Aufgabe durch Weglassen, Verkürzen usw. zu vereinfachen gesucht habe. So wird in den Gemälden alles charakterlos, was so fest und scharf

(1) Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Geizkofler usw. Straßburg 1908.
(2) Vgl. in Thieme und Beckers Künstlerlexikon die dort angeführte Literatur. R. A. Peltzer im Wiener Jahrbuch, Bd. XXXIII, 1916, S. 343, Anm. 3.

Digitized by Google

umrissen in den Zeichnungen vor uns steht. So gibt sich der Maler mit Einzelheiten, wie z. B. dem Hintergrund, gar nicht ab, sondern deckt hier einfach zu, um den Schwierigkeiten einer wirklichen Tiefe, einer Formangabe zu entgehen. Auf der Zeichnung der „Eintracht und Zwietracht" z. B. ist im Hintergrunde eine schöne, sanft ansteigende Landschaft sichtbar, die auf dem Gemälde fortfällt, auf der des „Archimedes" eine durch hohe Torbogen gegliederte Architektur, die auf dem Gemälde wie eine glatte Mauer aussieht. Der lebhafte Kopf des bärtigen Mannes, der ein Hausmodell trägt und den ich hier für Kager selbst ansprechen möchte, ist auf dem Gemälde zu einem faden, bartlosen Jünglingskopf geworden. Die Zeichnungen dagegen sind die Arbeit einer genialen und starken Künstlernatur. Nicht nur ihre Qualität, auch ihr Stil spricht für Kager. Ein Zweifel scheint mir ausgeschlossen; auch wenn Bedenken gegen die etwas zaghafte Signatur, die wohl erst später daraufgesetzt ist, vorliegen. Auch kommt es oft genug vor, daß nicht der ausführende Maler, sondern ein anderer die Zeichnungen für Wanddekorationen, Gemälde usw. liefern muß. Ferner: Kagers zeichnerische Stileigentümlichkeiten sind unverkennbar, wenn man die beiden Berliner Zeichnungen mit anderen von seiner Hand vergleicht. Die Abbildung 4 bringt eine gesicherte, echt bezeichnete, hübsche Zeichnung zu einem Buchtitelblatt aus der Graphischen Sammlung zu München. Die Ähnlichkeit mit den Berliner Zeichnungen springt in die Augen. Hier wie dort bildet der Zeichner kurze, gedrungene Füße mit wie abgeschnitten aussehenden Schuhspitzen. Kleine Häkchen und Bogenstriche modellieren die nackten Teile. Die Linienführung ist in den Umrissen fest und energisch, flüchtig und sprunghaft in den Details. Die Gewandteile, die Falten usw. weisen eine flüchtige und flache Modellierung auf. Auch die Extremitäten sind flüchtig behandelt, die Finger setzen gespreizt unmittelbar an der Handfläche ab. Die Augen sitzen flackernd und höhlenartig. Energische Punkte geben die Höhlungen, die Grübchen, den Nabel usw. Die Gestalten des Kriegers links auf der Münchener Zeichnung und des „Königs" auf der „Archimedes"-Zeichnung sind beinahe Zwillinge. Ganz ähnlich ist die posierende Haltung, die Drehung des Beines, das Aufsetzen der Füße auf den Boden, das fast rechtwinklige Absetzen des Unterarms vom Körper, wobei der Oberarm mehr oder weniger verschwindet. Auf allen drei Zeichnungen bemerken wir ein erstaunlich plastisches Herausarbeiten der Körperformen und eine eminente Charakterisierungsgabe. Die ruhige und absolut sichere Wiedergabe der Architekturen, die mit aller ornamentalen Beigabe weit weniger flüchtig gezeichnet sind als etwa die Extremitäten, verraten den geübten Architekten. Allen drei Zeichnungen ist aber auch ein gewisser manieristischer Zug eigentümlich, das übermäßige Betonen der Gesten, Verdrehen der Körper in ihren Achsen, das Zurschaustellen etwa der Beine, der Füße, das Herausheben der Hauptfiguren mittels künstlicher Erhöhung, das Herausblicken zum Beschauer, die übertriebene Unruhe, die Beweglichkeit im ganzen Bilde; wie überhaupt zur Verdeutlichung der Vorgänge ein etwas zu pompöser Apparat aufgeboten wird.

Diese hier mit den beiden Berliner Blättern verglichene grau lavierte flotte Federzeichnung bringt die Vorzeichnung zu einem von R. Custos 1625 gestochenen Titelblatt eines Buches über Kriegstechnisches[1]). Weisheit und Stärke krönen mit Palmen die Büste Justinians. Seine beiden Feldherren Narses und Belisar halten Wacht, Gefangene schmachten im Kerker. Die geflügelten Genien sind typische, langaufgeschossene Engeljungens. Die hervorragende Begabung für Architektur,

(1) Zween Kriegsdiskurse etc., deutsch, bei Joh. W. Neumayr und Reulin, Frankfurt 1620.

Digitized by Google

eine etwas naive Freude, in Geste und Ausdruck zu übertreiben, wenn man die rollenden Augen und die sprechenden Hände mit den gespreizten, gebogenen Fingern betrachtet, springen ins Auge, aber auch anatomische Unkorrektheiten, wie z. B. der linke Arm des Feldherrn links. Muskulaturen, durch kleine Grübchen angedeutet, und Gelenke sind stark betont, die Bildung der Extremitäten ist flüchtig, die Richtungsgegensätze sind übertrieben. Die Strichführung ist ruhig und energisch.

Ausführlicher und von weit ruhigerer Haltung sind die beiden Vorzeichnungen der Münchener Graphischen Sammlung zur hl. Elisabeth von Andex und zur hl. Kunigunde, die R. Sadeler in getreuer Anpassung gestochen hat[1]). Auch hier wird mittels zerstreut hingeworfener kleiner Häkchen modelliert, auch hier findet sich die gleich lebhafte Mimik. Kunigunde öffnet in der Extase den Mund!

Im Stil stimmt mit diesen beiden Zeichnungen gut überein eine ebenda unter den Unbekannten des 16. Jahrhunderts liegende, streng komponierte Federzeichnung des Heilandes, der die Kindlein zu sich kommen läßt. Er steht mit ausgebreiteten Armen in einem Rundtempel. Unter den assistierenden Männern und Jünglingen erinnert ein langbärtiger Alter an den Greis auf dem Blatt der hl. Kunigunde, der sich nachdenklich in den Bart greift. Die Kinder sehen wie Geschwister der Engel und Putten auf K.s Gemälden aus. Manches erinnert an Sustris.

Das in der Literatur schon erwähnte Blatt der großen Vorzeichnung zu Colligrons Stich des Besuches der Königin von Saba bei Salomon, ebenfalls in der Graphischen Sammlung München, zeigt völlige stilistische Übereinstimmung mit dem erwähnten Justinian-Titelblatt[2]). Abbildung 5. Die Figuren sowohl wie die Architekturen sind genau so behandelt. Die Zeichnung z. B. der Augen, die der Hände und Füße ist die gleiche. Wie dort Narses, so stemmt hier genau so jener junge Hellebardenträger den Arm hoch. Das gilt von der ähnlichen Fußstellung, dem etwas plumpen, ganz geraden Abschneiden des Schuhs über dem stark herausgedrehten Fuß. Ähnlich ist das Abspreizen der Hände von der Handfläche weg, das übertriebene Gestikulieren, die unruhige und doch bestimmte Führung der Umrisse. Und so wie jene weiblichen Hermen das Zelt hinter Salomon geöffnet haben, genau so halten und greifen die beiden Engel mit den Palmen über der Justinans-Büste. Die Sklaven im Gefängnis stimmen völlig überein mit jenen gefangenen Kriegern des „Justinian-Titelblattes". Auch hier wird die Modellierung der nackten Teile mit den gleichen flüchtigen Strichelchen und Häkchen erzielt, genau so flüchtig und doch übertrieben im Ausdruck werden die Augen, auch der Mund hingetupft, die so viel Grimassierendes in die Gesichtszüge hineinbringen. — Eine bizarre, allegorische Darstellung: „Minerva im Kreise der Torheiten und freien Künste" findet sich auf einer echt bezeichneten Zeichnung der Wiener Albertina[3]). Abbildung 6. Im Vordergrund ist der faule Student über seinem Buche, das der Esel auffrißt, eingeschlafen, rechts nahen Männer der Kunst und Wissenschaft mit Alexander d. Gr., der den gordischen Knoten durchhaut, links werden allerlei Torheiten vorgeführt, wie das Trinken aus einem zerbrochenen Glas, Stiefelziehen über zwei Füße, Aufzäumen eines Pferdes von hinten, Midas zwischen den Heubündeln.

Das Blatt wirkt in seiner sorgfältigen Ausführung wie ein Aquarell. Stilistisch ist nichts Neues zu vermerken. Es sind die gleichen Vorzüge der knapp prägnanten

(1) Ziemlich genaue Gemäldekopien von Stephan Kessler, der 1622—1700 in Brixen lebte, im Ferdinandeum zu Innsbruck!

(2) In der Literatur oft irrtümlich Esther vor Ahasver genannt. Es ist aber der Vorgang des ersten Buches der Könige, Kap. 10.

(3) Bez. „M. Kager von Augsburg inv. filioque suo dedicavit".

Digitized by Google

Charakteristik, der Klarmachung des Vorgangs mit den gleichen Fehlern, aber die Einzelheiten wie Augen, Nasen, Extremitäten sind weniger flüchtig ausgeführt.

Zu dem Besten aus dem graphischen Gesamtwerk gehören 13 brillante Zeichnungen, die das Kupferstichkabinett des Museums in Stuttgart aufbewahrt. Diese zum größten Teil leicht kolorierten, sehr flotten und sicheren Zeichnungen stellen in großen rapiden Umrissen das Leben Josephs dar. Sie sind von späterer Hand numeriert und haben danach folgenden Inhalt:

1. Joseph erzählt den Brüdern seine Träume.
2. Er wird in den Brunnen geworfen.
3. Er wird an die Midianiter verkauft.
4. Die Brüder bringen Jakob den bunten Rock.
5. Joseph und Potiphar.
6. Joseph deutet dem Bäcker und Mundschenk ihre Träume.
7. Pharao läßt die Wahrsager und Weisen vor seinen Thron führen.
8. Joseph deutet Pharaos Traum[1]).
9. Pharao läßt Joseph im Triumphwagen fahren und vor ihm ausrufen: „Dieser ist des Landes Vater."
10. Die Brüder bringen Geschenke und werden reich bewirtet.
11. Die Brüder fallen vor Joseph nieder.
12. Joseph fällt seinem Bruder Benjamin um den Hals.
13. Joseph mit seinen Söhnen Manasse und Ephraim und seinen Brüdern am Sterbebett Jakobs[1]).

Blatt 1 zieht zwei Vorgänge zusammen. Links träumt Joseph im Bett. Garben, Stern und Mond erscheinen wie Bilder einer magischen Laterne an der Wand. Rechts im Rahmen der Halle erzählt Joseph den Brüdern den Traum. Ein schlafender Hund vorne. Violett-bräunlichgelbliche Lavierung.

Blatt 2, siehe Abbildung 7. Zwei machen sich mit dem bunten Rock zu schaffen. Benjamin weist warnend zum Himmel. Blaßrote, gelbliche, bräunliche Lavierung.

Blatt 3. Joseph sitzt auf einem Kamel. Ein Midianiter kniet, um die 20 Silberlinge auf einen Teppich zu schütten. Viel Grün.

Blatt 4. Jakob steht mit entsetzt erhobenen Händen vor dem Hausportal. Juda und zwei andere zeigen ihm den blutigen Rock. Einer hinter ihnen führt heuchlerisch die Hand zu den Augen. Benjamin in Scham.

Blatt 5. Potiphar, mit entblößter Brust und Beinen auf dem Bett sitzend, sucht den enteilenden Joseph am Mantel festzuhalten. Flaschen, Gläser usw. auf einem Schenktisch links; rechts Früchte auf einem Tisch. Viel goldene Verzierungen, grau und gelb.

Blatt 6. Links sitzt der Bäcker auf Stroh, rechts der grau gekleidete Mundschenk, dem Joseph (rot) den Traum deutet. Alle haben Ketten um die Füße. Die Traumbilder in Ovalen. Wachen treten in die offene Kerkertür.

Blatt 7 sitzt Pharao im Turban mit Szepter auf seinem Thron. Joseph mit seinem Stab steht daneben. Fünf Alte treten von rechts an die Estrade heran. Wachen mit Lanzen schließen den Hintergrund. Viel Blau.

Blatt 8. Pharao, mißmutig im Bett liegend, fragt nach der Bedeutung des Traumes von den sieben Kühen. Joseph ist dicht an ihn herangetreten und deutet ihm, an den Fingern abzählend, das Traumbild.

(1) Nur grau und braun laviert.

Digitized by Google

Blatt 9, siehe Abbildung 8. In strenger Friesform gehalten, ist es das farbenreichste Blatt. Der Zug wird um die Stadtbrücke herumgeführt, im Hintergrund wird Pharaos Wagen sichtbar. Unter den vorzüglich gezeichneten gotischen Bauten könnte der Turm rechts das alte Kreuztor in Augsburg sein. Das Blatt erinnert an Amberger.

Blatt 10, siehe Abbildung 9. In weiter Renaissancehalle sitzt rechts Joseph allein unter einem Baldachin. Benjamin, mit gehäuftem Teller[1]) ihm gegenüber, erkennt ihn. Im mittleren offenen Arkadenbogen sieht man die Brüder vor Josephs Verwalter mit ihren Gaben niederknien. Knochenartiges Knorpelwerk ornamentiert den Bogensims.

Blatt 11. Wie etwa Bassano in einer Anbetung die hl. drei Könige darstellt, liegen hier die Brüder platt am Boden. Rechts in der Tür sieht man Kamele.

Blatt 12. Benjamin steht in Ketten an den Händen innerhalb einer Loggia vor den Brüdern, von denen die älteren von Bewaffneten eine Treppe hinaufgeleitet werden. In einer zweiten Loggia wird der Bruderkuß und die Verzeihung geschildert.

Blatt 13. Joseph stützt mit seinem Arm den sterbenden Jakob, während er mit der Rechten den Schwur leistet. Neben ihm steht eine Amme mit den beiden kleinen Söhnen. Fünf köstliche Gefäße auf langer Lade, dahinter die elf Brüder.

Wie die Oper „Joseph in Ägypten" rauscht das Ganze in mächtigen Akkorden, knapp und bedeutsam erzählt, an uns vorüber. Man liest wie in einem Buche. Die Auffassung ist überraschend groß und edel. Die Kompositionen sind auf das geschickteste in die Fläche hineinkonzentriert, als seien die teilweise quadrierten Blätter Vorzeichnungen für Fassadenmalereien. Die weit und geräumig empfundenen Renaissanceräume sind Geschwister jener, die einst am Weberhaus von Kager ausgeführt waren. Überall begegnen wir dem gleichen sicheren Architekturgefühl, der sicheren Kenntnis der Form, der gleichen Gliederung der Füße. Arkadenbogen trennen und zerlegen geschickt in getrennte Räume. Kagers Phantastik spielt auch hier eine Rolle und liebt auch hier viel anschauliches Detail, er erzählt überall und gern in gleich naiver Weise, wie wir es von seinen gemütvollen Anbetungen her kennen. Er vereinigt auch hier italienisches Formgefühl, das er als Architekt bewundert und kennt, mit deutscher gemütvoller Erfindung. Daß Kager der Zeichner ist, erhellt aus einem Vergleich mit seinen bekannten Zeichnungen, z. B. des Blattes Nr. 9 mit der Zeichnung der Begegnung Salomons und der Saba. Wir entdecken dieselben Typen, die gleichen alten, bärtigen Männer, die gleichen, oft zu lebhaften Gesten und Gebärden. Die Ornamente des Potipharblatts sind die gleichen weichen, teigartigen Knorpel, die auf Salomons Thronhimmel angebracht sind. Die Architekturen, ihre Gliederung, ihre Motivierung ist genau so empfunden. Auch sind die Figuren selbst ebenso genialisch hingestrichelt, nervös, fast hastig, nur in eiligen flüchtigen Strichen gegeben und doch groß und außerordentlich eindrucksvoll aufgefaßt. Wir bewundern auch hier jenes Geschick Kagers, Massen zu gliedern und zusammenzuhalten, in rapsodischen Linien das Wesentliche der Begebenheit zu bringen. Oft ist man vor diesen Blättern versucht, an weit jüngere Zeichner, an die Nazarener, die in der casa Bartholdi ja diese Szenen dargestellt haben, an Richters, an Schwinds Romantik zu denken[2]).

(1) Er erhielt fünfmal mehr als die anderen.

(2) Josephs Geschichte wurde gern behandelt. Schon L. von Leyden hatte sie in Tempera gebracht (Beets: L. von Leyden, S. 104). Meyers Künstler-Lexikon erwähnt, daß Amberger 12 große Leinwandbilder lebenswahr und plastisch in Tempera gemalt habe; Sandrardt beschreibt sie. Diese Beschreibung trifft nirgends auf unseren Zyklus zu. Siehe auch Hassler, Der Maler Chr. Amberger, Königsberg 1894.

Digitized by Google

Im Vergleich mit diesen Stuttgarter Zeichnungen wirken vier im Besitze S.D. des Fürsten Fugger-Glött befindliche Miniaturen, deren Abbildungen hier sämtlich gegeben werden (Abb. 10—13), in ihrer gleichmäßig sorgsamen und durchgebildeten Ausführung wie Gemälde. Sie hängen gerade auch im Kolorit so eng mit Kagers frühen Bildern der Augsburger Zeit zusammen, daß, wären nicht zwei von ihnen ausdrücklich signiert, schon diese stilistische Übereinstimmung zwingend auf Kager hinweisen würde. Das helle, etwas harte, aber nicht bunte Kolorit, die flotte und charaktervolle Zeichnung, die anmutige Liebenswürdigkeit der Erfindung und Erzählung, die gegenständlich getreue Schilderung und auch die Freude an mehr nebensächlichen Einzelheiten bestechen und fesseln. Anklänge an fremde Vorbilder fehlen auch hier nicht ganz. So wird man bei der im übrigen echt deutsch empfundenen Heimsuchung[1]) (s. Abb. 10) auf A. del Sarto hingewiesen, wobei aber die durch Stufen erhöhte Bühne, die Figur der kauernden Dienerin, die flüchtigen sicheren Architekturen typisches Requisit der Übergangszeit sind. In der bewegten Verkündigung[2]) (Abbildung 11) lassen sich römische und florentinische Vorbilder denken, die Jahreszahl hier (1609) dürfte für alle vier Bilder zutreffen. Denn die Anbetungs-Bilder in Augsburg vom gleichen Jahr gehören derselben Stilstufe an. An gute Quattrocentisten, aber auch an aus der gleichen Quelle schöpfende spätere deutsche Illustratoren wie L. Richter, erinnern die beiden Miniaturen der Anbetung der Könige (s. Abb. 12) und der Geburt Christi (s. Abb. 13). Gerade in ersterer finden wir wieder jene Vorliebe für lebhafte Gesten, erregtes Augenspiel und dergl., die uns Zeugnis sind von Kagers Bemühungen um Ausdruck und geistige Vertiefung, die ihm schon oft nachgerühmt werden konnte. Das Wappen auf der Anbetung sagt uns, daß diese entzückenden Miniaturen in die Zeit Gregors XIII. fallen. Sie waren wohl sicher für Marx Fugger bestimmt, der ja auch ein Porträtblatt von sich für Hainhofers Stammbuch bei Kager malen ließ. Sollten nicht auch auf unserer Miniatur die beiden über das Säulenpostament gelehnten Männer mit ihren individuellen Köpfen Porträts sein? — Die Farben sind überall dünn, hell und zart in diesen liebenswürdigen Aquarellen[3]).

Nach Schulze entwarf Bronzino mit Raf. del Colle Tapeten für den Palazzo Vecchio, die teilweise noch dort sein sollen, mit gleichem Inhalt. Hat Kager sie gesehen? S. Abb. Bollettino d'arte III, 1909. Die Gestalten Brenzinos gleichen unbekleideten Heroen.

(1) Bez. M. K. F. mit undeutlicher Jahreszahl 16 . .

(2) Bez. M. K. F. MDCIX.

(3) Vier prachtvolle Miniatures der Münchner Residenz behalte ich einer späteren Veröffentlichung vor.

Digitized by Google

KARL FRIEDRICH SCHINKEL ALS LANDSCHAFTSMALER

Mit acht Abbildungen auf drei Tafeln in Lichtdruck

Von ECKART v. SYDOW

Der traditionelle Ruhm dieses großen Menschen wird nicht von einer umfangreichen Literatur kunsthistorischer oder rein ästhetischer Art getragen oder auch nur bestärkt. Das, was seit dem Verlöschen der eigentlichen Schülerschaft immer wieder zu seinem Gedächtnis zurückführte, war die Not der jeweiligen Gegenwart, die zu architektonischen Leistungen gezwungen wurde, ohne doch zugleich mit jenem baukünstlerischen Talente begabt zu sein, das die Voraussetzung wahrhafter Vollbringung ihrer Aufgaben gewesen wäre. Wegweisung und Hilfe suchte sie nun bei dem, der allerdings noch seinen Bauten gleichsam melodischen Fluß einzugießen vermochte, — als Zeitgenossen des Philosophen Schelling, der die Architektur als erstarrte Musik definierte. Ward auf solche Weise weniger die Gleichheit des praktischen Bedürfnisses, als vielmehr das Bewußtsein eigener Hilflosigkeit in einem ausschließlich malerhaft und musikalisch begabten und interessierten Geschlechte der Anstoß zum Studium Schinkelscher architekturaler Planungen, so entsprang aus der gleichen Situation die entgegengesetzte Einstellung hinsichtlich seiner malerischen Leistungen. So ist denn zwar nicht allzulange nach Schinkels Tod ein kurzer Aufsatz über seine Malerei erschienen[1]), aber seit jener Zeit hat sich kein Kunsthistoriker oder Ästhetiker die Mühe genommen, die malerische Hinterlassenschaft des so oft an den Tagen des Schinkelfestes Gefeierten einmal näher zu betrachten und ihre Entwicklung präziser zu untersuchen.

Die folgenden Ausführungen beschränken sich zunächst darauf, den Entwicklungsgang der Malkunst Schinkels auf ihrem wichtigsten Gebiete mit möglichster Genauigkeit zu beschreiben. Der Zusammenhang mit anderen Künstlern, sowie die Analyse der übrigen Sonderbezirke der Schinkelschen Malerei (Figuren-, Panoramen-Malerei) und dann seiner Zeichenkunst, soll besonderen Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Die frühesten Arbeiten Schinkels sind kleine Gouache-Bildchen, deren Mehrzahl (11 Stück) sich im Besitze der Familie von Quast in Radensleben (Kr. Neu-Ruppin, Prov. Brandenburg) befindet[2]).

(1) Woltmann: „Schinkel als Maler", Zeitschrift für bildende Kunst, III. Band. — Neben Woltmann kommen in Betracht: Theodor Fontane: „Wanderungen durch die Mark". — Franz Kugler: „K. Fr. Schinkel", Berlin 1842. — Hans Mackowsky: „Brüderstraße 29", in Kunst und Künstler 1919, Septemberheft, bes. S. 500 ff. — Gustav Pauli: „Schinkel", in Kunst und Künstler VII, S. 299 ff. — Paul Mahlberg: „Schinkels Theaterdekorationen", Greifswalder Diss. 1916. — Gustav Friedrich Waagen: „K. Fr. Schinkel als Mensch und als Künstler", in s. Kleinen Schriften, Stuttgart 1875. — Alfred v. Wolzogen: „Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph", Berlin 1864. — Max Georg Zimmermann: „Schinkels Reisen nach Italien und die Entwicklung der künstlerischen Italiendarstellung", Sonderdruck aus den Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz. Leipzig, Verl. K. W. Hiersemann, 1917. — Nach Abschluß des Aufsatzes kommen mir die kurzen Ausführungen von W. Kurth zu Gesicht über: „Schinkel als Landschaftsmaler", in Kunst für Alle, 1920, Oktober-Novemberheft (wichtig durch gute Abbildungen).

Abkürzungen bedeuten: A. v. W. = Alfred v. Wolzogen: „Aus Schinkels Nachlaß", 4 Bde., 1862 ff., Berlin. — B.-S.-M. = Beuth-Schinkel-Museum in der Berliner Technischen Hochschule in Charlottenburg. — M. = Mappe der Sammlung dieses Museums. — Ziller = Hermann Ziller: „Schinkel", in den Knackfuß-Monographien im Verlage von Velhagen & Klasing, 1897.

(2) Ehemals der Familie von Rathenow in Plänitz (Provinz Brandenburg) gehörend, sind sie von dem Konservator der Provinz Brandenburg, v. Quast, um 1869 erworben worden. Vgl. Zeitschr. f. Bauwesen, 20. Bd. (1870.)

Digitized by Google

In öffentlicher Sammlung scheint sich nur ein einziges, nicht tadelloses Blättchen dieser Art zu finden: im Beuth-Schinkel-Museum der Berliner Technischen Hochschule. Die anderen Arbeiten erscheinen zwar infolge ihrer besseren Erhaltung auf den ersten Blick als wesentlicher, — tatsächlich ist das Berliner Blatt das beste dieser Gattung, die den Jahren 1797 bis 1799, also dem 16. bis 18. Lebensjahre Schinkels, entstammt.

Die Durchschnittsgröße dieser Arbeiten ist etwa 12:16 cm. Sie sind eingefaßt von breitem dunklen Rahmen, der in einigen Fällen dunkelfarbig marmoriert ist und durch verschiedenfarbige Innenleisten den Eindruck der Plastik mehrfach vorzutäuschen sucht. Ihre Farbigkeit ist im allgemeinen hell und leuchtend, — da es sich um Gouache handelt, freilich auch undurchsichtig, sozusagen innerlich stumpf, trotz ihrem Glanze. So fehlt ihnen durchweg das atmosphärisch Fließende des Lichtes, wie auch die stärkere Intensität innerer Beseeltheit. Ebenso wie das Licht zum Effekt geworden ist, der dekorativ verwertet und verwendet wird, so ist auch die Naturstimmung durch die dekorative Tendenz geschwächt. Immerhin lebt in einigen dieser zarten und farbreichen Blättchen innerlich ein noch stärkeres Gefühl für die reale Natur, als in den späteren, umfänglicheren Ölgemälden derselben, gereifteren Hand. Mit pünktlicher Sorgsamkeit sind auch so früh schon die Dinge dargestellt und im einzelnen ausgeführt. — Ganz kurz beschreibe ich nun diese Blätter.

1. Landschaft (10,3:16 cm; bez., dat. 1797). Im Vordergrund fließt graugrünes Wasser, in welchem ein rotgekleideter Mann Kahn fährt, — den Mittelgrund nimmt ein gelbgrauviolettes Haus, links von bräunlichviolettem Fels, rechts von gelbgrauviolettem Quai vor blaugrün bewachsener Felshöhe flankiert ein, — im äußersten Hintergrunde zeigt sich rechts ein violetter Berg; der Himmel ist blau mit grauvioletten Wolken. Das neutrale Licht kommt von links. Es fließt gleichsam über das Bild hinaus, denn auch die Umrahmung beweist seinen Einfluß, da die Innenleisten rechts und oben gelblich, unten und links aber schwarz gefärbt sind. Der breite „Rahmen" ist dunkelgrau, und seinerseits wiederum durch vier gleichmäßig schwarze Außenleisten umrahmt.

2. Landschaft (8,2 : 10,7 cm; bez., dat. 1797). Im Vordergrund steigen dunkelbraune Hügel zu beiden Seiten an, zwischen ihnen beginnt vorn ein heller, gelblicher Weg, der weiterhin zwischen blaugrünen Wiesen verläuft, aus welchen braune und weiße Rinder, weißliche Weidenstämme sich hervorheben, — links davon ein heller Wasserstreif, der hinten von bläulichgrünem Inselufer begrenzt wird, — im Mittelgrunde dann ein rötlich bedachtes Haus, — im Hintergrunde in weiter Ferne violette Berge und darüber ein blauer Himmel mit rötlichen Wolken, die von links her beleuchtet sind; wie denn auch über der violetten Höhe links eine größere Helligkeit schwebt. So ist auch der grauviolette Marmorrand innen mit schmalen Leisten versehen, die links und oben dunkelgrau, rechts aber und unten hellgelb gefärbt sind.

3. Der Meerbusen von Neapel mit dem Ätna (12,7 : 17,2 cm; bez., dat. 1798). Im Vordergrund zieht sich eine bläulichgrüne Wiese hin, auf der weiße Lämmer weiden, dann weiterhin links blaugrünes Gebüsch in tieferer Lage, wie auch auf einer Anhöhe auf der linken Seite, — im Mittelgrunde liegt das rötlich besonnte Neapel unten am Meer und zieht sich auch nach oben hin zum Berge, in weiterer Ferne dehnt sich wiederum blaues Meer und dahinter erhebt sich rötlichviolett der rauchende Ätna, aus dessen Öffnung oben eine kleine graue Wolke aufsteigt in den Himmel, dessen Bläue von rosig schimmernden Wolken gefleckt wird.

Digitized by Google

Abb. 1. K. Fr. Schinkel: Antikes Opferfest. 1805—1807 (?)

Abb. 2. K. Fr. Schinkel. Landschaft. 1798.

Zu: Eckart von Sydow, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. K. Fr. Schinkel: Aussicht auf das adriatische Meer von den Triester Gebirgen. 1807—1809 (?)

Abb. 4. Stubbenkammer auf Rügen. 1807—1809 (?)

Abb. 5. Aussicht vom Vesuv auf den Golf von Neapel. 1807—1809 (?)

Zu: Eckart von Sydow, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler.

Digitized by Google

Digitized by Google

4. „Potsdam beim Sonnenaufgang, von den Babelsbergen nach der Seite von Novavess gezeichnet von Schinkel 98“ (so von Schinkel selbst unterschrieben; 11,5 : 16,5 cm). Im blaugrünen Gebüsch des Vordergrundes stehen zwei blaugekleidete Gestalten, dann folgt der Blick über eine hellgrüne Wiesenfläche hingehend einem Gebüschstreifen, der, schräg in die Wiese hineinstoßend, seinen Ausgang bei einer Mühle auf der rechten Seite hat, — in weiterer Ferne fließt ein blauer Strom, hinter dem eine vor violetter Anhöhe gelegene rötliche Stadt auftaucht. Darüber ein blauer Himmel mit rötlichen Wolken. Überall ist die Luft dieses Bildchens durchsonnt; rotes Licht hängt überall: im Laub der Birke, im Grün des vorderen und des entfernteren Gebüsches, an der Mühle usw. Auch der Rahmen nimmt an dieser Beleuchtung teil: rechts und oben sind die Innenleisten rot, links und unten schwarz gefärbt.

5. Landschaft (10 : 15,5 cm; bez., dat. 1798). Im Vordergrund steht eine helle, bräunlichgrüne Trauerweide, dahinter dunkleres, grünes Gebüsch, im Mittelgrunde eine hell bräunlichviolette Turmruine und Brücke, die auf der einen Seite leicht ins Rötliche übergeht, vor graugrünem Gebüsch. Über die Brücke treibt ein rötlich gekleideter Hirt graue, braune und weiße Rinder. Diese Landschaftlichkeit liegt vor grauweißrötlichem Wolkenhimmel, ist aber an sich ohne rötliche Betontheit.

6. Landschaft (Abb. 2), — im Beuth-Schinkel-Museum (23 : 27 cm; bez., dat. 1798). Unter einem großen Baume des Vordergrundes lagern und weiden weiße Rinder gehütet von rotgekleidetem Hirt, — im Mittelgrunde fließt ein breiter, heller Fluß zwischen hohen Ufern hin, — im Hintergrunde erheben sich weichverschwimmende violette Berge vor einem glatten, unten rötlichen, oben ins Bläuliche sich verfärbenden Himmel.

7. Landschaft (12 : 18,3 cm; bez., dat. 1799). Im Vordergrunde liegen graue Ruinentrümmer, den Mittelgrund nimmt eine hellschimmernde, grünliche Wiese, mit braunen Rindern staffiert, ein — den Hintergrund violettes Gebirge. Der Himmel ist unten rötlich und wird nach oben hin blau und ganz oben wolkig-grau.

8. Landschaft (14,2 : 19 cm; bez., dat. 1799). Im Vordergrunde läuft ein brauner Weg (auf dem ein rotgekleideter Bauer geht) zwischen blaugrüner Wiese in der Richtung auf graue Wände eines Gehöftes hin, hinter welchem wieder blaugrüne Bäume, — dann im Mittelgrunde eine hellgrüne Wiese mit rot und blau gekleideter Gesellschaft von vier Personen, — im Hintergrunde eine rötlich beleuchtete Ebene folgen, an deren Rande große Kirchengebäude liegen vor violettrötlichem Himmel.

9. Landschaft (oval, 7,5 : 10,5 cm; bez., dat. 1799, Dezember). Auf grünlichbraunes Gebüsch des Vordergrundes und die ebenso gefärbte Ebene durchfließenden weißlichen Bach folgt im Mittelgrunde ein rötlichvioletter Turm mit flachem Schutzdach vor hellgrünlichem hohen Gebüsch und (weit hinten) hellvioletten Bergen.

10. Landschaft (15 : 19 cm; Reste der Bezeichnung und des Datums 1799 noch erkennbar). Im Vordergrunde liegen blaugrüne Hügel, im Mittelgrund eine hellbelichtete, graugrüne Hütte, dahinter eine violettblaue Turm-Ruine, rechts davon fällt der Blick auf weißlichen Strom mit graugrünen Inseln, — im Hintergrunde erheben sich grau und violett verschwimmende Berge. Der Himmel darüber ist hellfarbig mit scharf sich abhebenden weißen Wolken.

11. Landschaft (9,5 : 13,5 cm; unbez., undat.). Im Vordergrunde vor dumpfgetönter, graugrüner Wiese, die von grauem Weg durchschnitten wird, stehen links zwei rot und blau gekleidete Gestalten, in größerer Höhe ein roter Reiter, dann

Digitized by Google

mehr rechts zwei Baumgruppen (zwischen denen der Weg ins Helle des bläulich-rötlichen Himmels mündet), an die sich dann rechts ein dunkler Wald anschließt.

12. Landschaft (9,5:14,5 cm; unbez., undat.). Im Vordergrunde lagern graue Trümmer, erheben sich hellblaugrüne Trauerweiden, die ihr weißes Laub in den blauschwarzen Fluß herabhängen lassen, der das Bild durchquert; weiter zurück liegt eine rotviolette kleine Felswand, mit blaugrünen Pflanzen bewachsen, vor grünlichbraunen Bäumen. Der Himmel ist einfach blau. Das Bild ist vorn staffiert mit zwei blauen und weißen Figuren.

Bei diesen frühen Gouachearbeiten herrscht manchmal noch eine intensive Naturstimmung, so auf der Neapeler Ansicht; zumeist aber ist doch die Dekorativität ausschlaggebend. Die Stimmung ist durchweg idyllisch; das Dramatische fehlt ganz. Zumeist tragen die Landschaften südländischen Charakter, nur bei zwei Darstellungen möchte von romantisch-intimem und niederländischem Typus die Rede sein, der durch die Verminderung der roten Belichtung und die Staffierung mit Ruinen in nördlicher Landschaftlichkeit gekennzeichnet ist. So beginnt also die Landschaftskunst Schinkels mit zwei Richtungen seiner Sinneseinstellung: auf das Nördliche und das Südliche, wobei die letzte Tendenz sich als die stärkere erweist; beide Richtungen aber werden nicht auf das Natur-Studium gerichtet, sondern gewinnen ihre Bedeutung (für Schinkel) sogleich durch das Siegel des Dekorativismus. Allerdings einer Dekorativität, die zugleich das ganze Weltleben in sich einbeziehen möchte und immer den Sinn für das Komische, wenn auch überwiegend auf das Irdische eingestellt, offen hält. Denn immer wieder wölbt sich der Himmel hoch und groß über der Landschaft, — freilich mit einer Höhe und Größe, die sozusagen dekorativ irgendwie zu „bloßem Schein" geworden ist.

Die Organisation des Bildaufbaues ist noch nicht so konsequent und klar wie später. Man spürt noch eine Unbestimmtheit innerlicher Art, die dann ins Spielerische hinüberleitet, zum mindesten in der Farbgebung, weniger deutlich im Linienaufbau. Ein gewisser Schematismus ist in der Belichtung unverkennbar. Nicht nur, daß es sich regelmäßig um sonnighelle Landschaften handelt, in die das Licht aus unsichtbarer Quelle von links hereinflutet, — auch die Art und Weise der Lichteffekte ist prinzipiell festgelegt: Dämmerungsbeleuchtung erfüllt die Welt mit dem rosigen Schimmer ihres auf- oder untergehenden Gestirns. So sind denn die Schatten lang und scharf gezogen, und die Dinge haben jenen eigentümlichen Schmelz an sich, den ihnen in der Tat das Dämmerhafte verleiht. Doch ist es nicht so, als habe die Naturstimmung als solche diesen Maler zu seinen farbigen Köstlichkeiten hingeführt, sondern den Ausgang muß seine Farbphantasie vom juwelenhaften Leuchten genommen haben, — das Stimmungsvolle ist eher die logische Folge der Suche nach einem Darstellungsgegenstand.

* * *

In dem gleichen Besitze, wie die Mehrzahl der besprochenen Gouache, befinden sich zwei größere Gemälde aus etwas späterer Zeit, mit denen eine neue Epoche Schinkelscher Kunst eingeleitet wird. Es handelt sich zunächst um ein Bild eines wohl als Museum gedachten „Gebäudes in freier Landschaft" (38:51 cm). Die Farbe ist freilich so gut wie aufgezehrt. Erkennbar bleiben aber der Bau rechts mit einem Reiterstandbild auf hohem, mit Relieffries umschlungenem Sockel, links davon eine Baumgruppe, durch deren Stämme hindurch der Blick auf das Meer fällt. Die Staffage dieser architektonischen Phantasie bilden mittelalterlich Gekleidete. — Besser erhalten ist ein anderes Bild, das auf der Inschrifttafel unter-

Digitized by Google

halb des eigentlichen Bildes halbverwischt die Aufschrift trägt: „Entwurf zu einem Museum". Dies Gemälde (43:59 cm) ist bezeichnet und mit 1800 datiert. Im Vordergrund dehnt sich grünbräunliches Gebüsch auf einer ebenso gefärbten Terrasse aus, — den Mittelgrund nimmt grünliches Wasser und das hellere Gebäude ein, das sich vom Hintergrunde blauer Berge abhebt. Der Himmel ist gelblich, ohne bestimmte Sonnigkeit. Der Aufbau dieses Bildes vollzieht sich so, daß über dem breiten, grauen, mit graublauer Inschrifttafel versehenen Sockel dunkle, warme Töne des Vordergrundes lagern, von welchen sich einige menschliche Gestalten (hell rötlich und bläulich und gelblich gewandet) präzis abheben mit gewisser dekorativer Festlichkeit ihrer Erscheinung, während darüber die Masse der Gebäudes hell und kühl emporsteigt. Es ist hier bezeichnend für die fortgeschrittene Systematisierung der Malkunst Schinkels, daß die Farbe der vornstehenden Bäume und ihres fächerhaft ausgebreiteten Baumschlags braun, die der dahinterstehenden grün ist, — so entwickelt sich die Farbperspektive oder vielmehr deren schematisierender Ersatz.

* * *

Nun unterbricht eine jahrelange Pause die Produktion Schinkels, — wenigstens sind aus den Folgejahren Gemälde nicht bekannt, und auch die beiden soeben aufgeführten Arbeiten fallen ja eigentlich eher ins architekturale als ins malerische Gebiet. Erst die Italienreise (1803—1805) belebt seine malerische Tätigkeit von neuem. Viele Reiseskizzen, deren Charakter M. G. Zimmermann in seiner Abhandlung „Schinkels Reisen nach Italien und die Entwicklung der künstlerischen Italiendarstellung" besprochen hat, bleiben als Zeugen seiner Fahrt. Malerische Arbeiten geben z. B. die „Böhmische Gebirgskette in der Abenddämmerung in der Nähe von Geiersberg" in Gouache (24:39,5 cm; B.-S.-M., M. II, 2) wieder. In symmetrischem Aufbau ist der gelbbräunliche Vordergrund flach nach oben gewölbt, flankiert auf beiden Seiten durch bräunlich dunkle Tannenwaldhöhen, — im tieferen Mittelgrunde liegt grünlichbläulich die Ebene, aus der dann weiter zurück blaue Berge emporsteigen in den Himmel, der sich in der Mitte gelb öffnet, sonst aber von grauen Wolken bedeckt ist. — Weit farbiger ist eine „Ansicht von Triest", ein Aquarell (26:41,5 cm; B.-S.-M., M. Ib, 27, Abb. in Ziller, S. 6). Auch hier handelt es sich um Spätabend-Beleuchtung, die den Himmel mit graubläulichen, orangenen und violetten Wolkenflächen überdeckt; durch die Äste von zarten, weitgebreiteten Baumkronen scheint er hindurch, während sich unter ihm bläuliches Meer und Gebirge und braunrötliches Stadtbild ausdehnt; im Vordergrund läuft schräg ins Bild hinein ein brauner Weg, auf dem ein Paar rotgekleideter Mädchen wandern. Dieses Aquarell ist eine der besten Leistungen Schinkels, lebendiger als das vorhergenannte aufgefaßt und wirklich in seinem Stimmungsgehalt intensiv erlebt, — während jenes andere zu ausschließlich den dekorativen Reiz der Farbe betont.

Nach der Rückkehr Schinkels aus Italien entstehen dann — wohl von 1805 bis 1807 — unter dem Eindruck der Gemälde A. Kochs, den Schinkel in Rom kennen lernte, zwei wirklich bildhaft große Werke: „Antike Stadt an einem Berge mit Opferszene" (Gouache; 63:97 cm; B.-S.-M.; Abb. 1) und als Erinnerungsbild aus persönlichem Erlebnis heraus[1]), eine „Ansicht von Taormina nebst Ätna und Meer" (Öl; 120:186 cm; B.-S.-M.). Beide Werke sind ganz

(1) A. v. W. I, 110.

Digitized by Google

erheblich nachgedunkelt. Der Gesamtton des ersten Werkes ist freskohaft, weich und kühl. Die Gebäude heben sich aus seinem Blaugrünbraun als hellbräunlich heraus. Einzelne Stellen sind von Wert, so etwa die zurückgelegene Landschaft links vom Tempel mit ihrer schönen Idyllik des Waldsees. Die Ansicht von Taormina läßt sich freilich infolge ihrer ungemein starken Nachdunkelung kaum beurteilen. Doch ist interessant die Wärme ihres Tons und die goldgelbliche Abendbeleuchtung (durch die vom Baumwipfel verdeckte Sonne), aus der sich der Vorder- und Mittelgrund grünbräunlich, der Hintergrund mit seinen Gebirgigkeiten grünbläulich abheben.

* * *

Ganz anders aber, als auf diesen beiden heroischen Landschaften, gibt sich Schinkel auf ein paar kleineren, aber viel wichtigeren Bildern. Diese Arbeiten dürften zwischen 1807 und 1809 entstanden sein, — gleichzeitig mit seinen großen Panoramen und Dioramen, die er für die Ausstellungen von W. Gropius malte. Da ist zunächst ein größeres Ölgemälde „Aussicht auf das adriatische Meer von den Triester Gebirgen" (Abb 3; — oval, auf dunklem, viereckigem Grund; 52 : 98 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.). Diese Ansicht ist nun wesentlich anders, als das obengenannte, ähnlich betitelte Aquarell. Alles Stimmungshafte ist verschwunden. Kühl und hell liegt das Gebirge vorn und weiter hinten das Meer panoramahaft vor uns und einer kleinen Menschenschar, die lebhaft gestikulierend nach Triest hinweist, das in weiter Ferne erkennbar ist. Felsen und Vegetation, die zum tieferen Tal hinunterführen, sind graugrün, wärmere Töne beleben Meer und Stadt, um in den Wolken, welche links oben die Sonnenstrahlen undurchdringlich abblenden, wieder kälter und grau zu werden.

Wie dies Bild einen starken Eindruck der Reise[1]) festhält, so geschieht dies auch auf einem der interessantesten Gemälde Schinkels, einer „Aussicht vom Aschenkegel des Vesuv auf den Golf von Neapel" (Abb. 5; — 36 : 64 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.)[2]). Es ist die Bildfläche diesmal in große, zumeist horizontal laufende Streifen derart aufgeteilt, daß vorn graues Gelände links hin zum braunen Krater hinaufführt, dann braunes, gleichmäßig hohes, welliges Gelände sich erstreckt, das dann als gelblichgrauer Strand zum blauen Meere hin abfällt; den hellblassen Himmel färben graue Wolkenmassen, die aus dem Vulkan aufsteigen. Die Einzelheiten dieses Bildes sind nicht genauer ausgeführt. Die Pinselstriche scheinen verhältnismäßig breit und lang geführt zu sein. Doch macht die Landschaft bei längerer Betrachtung einen irgendwie unfesten Eindruck, der sich wohl aus der dekorativen Absicht des Malers ergibt.

Gleichzeitig muß auch „Stubbenkammer auf Rügen" (Abb. 4; — 45 : 66 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.) entstanden sein, dessen graugrünlicher, kalter Gesamtton und allgemeine Helligkeit, die verwaschen wirkt, dieses Bild der Triester Ansicht beiordnen.

Da man bei der vorderhand immer noch ungenügenden Übersichtlichkeit der Malerei vom Anfang des vorigen Jahrhunderts nur mit Vorbehalt Urteile vergleichender Bewertung fällen darf, so kann die gegenwärtig mögliche und notwendige Einschätzung dieser frühen Schinkelbilder nur vorläufige Geltung beanspruchen. Mit dieser Einschränkung muß man diese Arbeiten nicht bloß als

(1) A. v. W. I, 6 ff. und 51 f.
(2) Vergl. Brief in A. v. W. I, 66.

Digitized by Google

geringe Nebenläufer der Leistungen C. D. Friedrichs, sondern weit höher als selbständige Werke von Rang betrachten. Etwas Neues und Eigenes scheint Schinkel in dieser Vereinigung von Realistik mit großem Stil aus sich heraus geschaffen zu haben, das ihn ehrenvoll in die vordere Reihe der damaligen deutschen Landschafter stellt.

Der Glanz der Gouachefarbigkeit ist in ihnen zurückgetreten. Sachliche Härte und Nüchternheit prägt ihnen das Kennzeichen auf. Was ihnen an differenziertem Farbenreiz abgeht, sucht eine stark glänzende Firnisschicht zu ersetzen; — eine Gepflogenheit, der Schinkel übrigens auch späterhin treu blieb.

Am Ende wohl dieses Jahrzehntes entsteht die stark nachgedunkelte „Waldlandschaft mit badenden Kindern" (33:37 cm; unbez., undat., B.-S.-M.). Darauf deutet der noch altertümlich feste Baumschlag, die idyllisch ruhige Stimmung, sowie die verhältnismäßige Primitivität der Ausführung hin, — ich möchte es kurz vor den „Gotischen Dom hinter Bäumen" (Federzeichnung im B.-S.-M.; abgeb. in Ziller, S. 14) setzen.

Die großen Panoramen und Dioramen selbst sind anscheinend verloren gegangen, — außer einigen Skizzen im Beuth-Schinkel-Museum. Nur ein einziges dieser großen Arbeiten, „Die Küste von Genua" mit frei dazu komponierten gotischen Klosterruinen und Grabmonumenten unter Buchen rechts im Vordergrunde" von 1809, ist im Depot der Berliner Nationalgalerie aufbewahrt, aber seit langem verborgen unter anderen darüber gerollten Riesenkartons[1]). Es handelte sich bei diesen Werken hauptsächlich um die getreue Darstellung von Städten der antiken Welt und des Auslandes. Man berichtet von künstlicher, durchscheinender Beleuchtung und unsichtbarer Vokalmusik; es ergab sich mithin eine Art Gesamtkunstwerk, in welchem freilich die Architektur den Ausschlag gab. Die Zeit dieser perspektivisch-optischen Arbeiten dauerte im wesentlichen von 1807 bis 1815[2]).

Eine Vermittlerrolle zwischen diesen umfänglichen Werken und den späteren Staffeleibildern spielen die neuerdings von H. Mackowsky[3]) veröffentlichten großen sechs Wandbilder, die Schinkel 1813 und 1814 für ein Berliner Haus gemalt hat und die in der Berliner Nationalgalerie aufgestellt sind. Es ist interessant, zu sehen, daß die qualitätvollsten Stücke gerade Bilder der Dämmerung sind: „Morgen", „Abenddämmerung"; die „Nacht" hat doch einen etwas zu dumpfen Ton. Im „Morgen" ist der Vordergrund in sattem Grün und Braun, der Mittelgrund als bläulicher und rötlicher Seespiegel, der Hintergrund mit grünlich- und rötlichviolettem Gebirge und Himmel gegeben.

* * *

Daneben geht in den letzten Jahren die eigentlich malerische Arbeitsamkeit Schinkels einher, in welcher nun diejenigen Werke entstehen oder sich vorbereiten, die mit Recht als wahrhaft schinkelhaft gelten und zu gelten haben.

Ein „Gebirgssee mit Fischerbooten", aus denen Netze ausgeworfen werden, (76:102 cm; bez., dat. 1812; im Besitz von Herrn von Treskow, Friedrichsfelde bei Berlin)[4]) läßt das Bild, besonders stark im Vordergrunde, von bläulichgrünem

(1) A. v. W. III, 400, IV, 338, Nr. 4.

(2) A. v. W. II, 344 ff., III, 409 und Fr. Kugler: „K. F. Schinkel", S. 137—151; ich werde das erhaltene Material an Zeichnungen und auch die diesbezüglichen Zeitungsberichte über diese Panoramen und Dioramen in einem besonderen Aufsatz behandeln.

(3) in „Kunst und Künstler", 1919.

(4) Kopie in Berlin, Nat.-Gal.; eine Zeichnung im B.-S..M., abgeb. in „Kunst u. Künstler" 1919, S. 497.

Digitized by Google

Gesamtton beherrschen, dann aus dem See und seinem bewaldeten Ufer ein helles grünliches Gebirge links aufsteigen und im Hintergrunde grauviolett werden, während die rechte Partie sich von gelblichrötlichem Hintergrunde des Himmels abhebt, der nach links hin in dunkleres Blau übergeht; hinter violettem Gebirge der rechten Seite verborgen steht die Morgensonne. — Dies Gemälde bezeichnet ebenso einen Übergang, wie ein weiteres im gleichen Besitz befindliches, weniger hoch zu bewertendes Bild „Italienisches Schloß auf einer Gebirgsinsel" inmitten eines Sees (76:102 cm; bez., dat. 1813)[1]). Hier ist es Abendstimmung, die lebendig werden — soll: das Schneegebirge des Hintergrundes ist leicht rosig getönt und die Schatten sind lang und dunkel. Doch ist der Himmel strahlend dunkelblau und ungetrübt. Der Wille zur gleichsam epischen Monumentalisierung der Natur drückt sich in beiden Gemälden aus und beherrscht von nun an fast jede Arbeit, — ein Wille, der auch das kleine Bild „Landschaft im Charakter des Montblanc" durchdringt (37:41,5 cm; bez., dat. 1813; B.-S.-M.)[2]). Von diesem Jahre an findet die Sonne ihren Platz im Bilde selbst. Freilich nicht als direkter Faktor der Wirkung und der Anschauung, sondern abgeblendet und verdeckt, — aber doch nicht mehr so außerhalb der Bildumfassung bleibend und von weitem wirksam wie bisher. So bei der „Mittelalterlichen Stadt am Wasser", in deren Mitte sich ein gotischer Dom auf hoher Terrasse erhebt (76:102 cm; bez., dat. 1813; B.-S.-M.)[3]). Auch der „Heilige See bei Potsdam" (36,5:40,5 cm; bez., dat. 1813; B.-S.-M.)[4]) operiert, freilich weit stimmungsinniger, lyrischer mit dem Licht der untergehenden Sonne; zum bräunlichen Vordergrund des Ufers mit einem Kahn zweier Ruderer und eines Musikanten im bläulichen Wasser fließt das rötliche Licht von der Sonne her, die hinter einer mit Pappeln bestandenen Landzunge versinkt, während quer über der Stadt der Abendhimmel orangefarben mit roten, wagerechten Wolkenstreifen steht. — Dann eine „Ideallandschaft" (76:102 cm; Nat.-Gal., Berlin; unbez., undat.)[5]): Blick von einem mit breitwipfeligen Bäumen bestandenem Hügel mit einzelnen mittelalterlich gekleideten Fußgängern und Reitern auf weites Meer, an dem eine italienische Stadt liegt; Sonnenglanz blendet vom Meere her, aber die Sonne selbst steht hinter den dichten Baumkronen. — Dann eine sehr schöne „Landschaft mit Sonnenuntergang", als Gegenstück zum vorhergehenden Gemälde wohl auch um 1813 entstanden (76:102 cm; Berlin, Nat.-Gal.; unbez., undat.)[6]): eine großartige, felsige Landschaft, hinter deren tiefgelegenem, waldigen Vordergrund im Mittelgrunde sich ein Felskegel erhebt, hinter dem die Sonne untergeht und dessen ganz dunkle Silhouette von kleinen Tannen sozusagen verziert und ausgefranst ist. Dieser dunkle Kegel steigt aus einem breiten Strom auf, dessen Arme in eine zwischen Felskegel und Vordergrund gelegene Schlucht hinabstürzen. Farbsatte Lyrik wirkt sich in den orange und violett streifigen, dann violett und rosa flaumigen Wolken aus, die unterhalb dunkelblauen Himmels stehen. Sodaß die Farbigkeit von dem Grünbraun des Vordergrundes durch graugrünliche Felspartien hindurch in das buntleuchtende Feuer-

(1) Auf der Rückseite bez. und dat.; A. v. W. II, 339, Nr. 29 gibt an: 4. März 1814; Kopie in Berlin, Nat.-Gal.

(2) A. v. W. IV, 336, Nr. I.

(3) Abb. in Ziller, S. 17; Replik und Kopie von Ahlborn in Berlin, Nat.-Gal.

(4) Abb. im Katalog der Deutschen Jahrhundertausstellung 1906, II, 481. Ähnlich ein gleichbetiteltes Bild im B.-S.-M., bez. und dat. 1817 (35:43 cm).

(5) Abb. in „Kunst und Künstler" X, 69 und „Kunst für Alle", 1920.

(6) „Kunst für Alle", 1920.

Digitized by Google

meer der Wolken und das beruhigende Dunkelblau des Himmels darüber in die Höhe steigt.

In die erste Hälfte des zweiten Jahrzehnts möchte ich das (mir unbekannt gebliebene) Original der Ahlbornschen Kopie einer ausgezeichneten „Landschaft mit Schloßpark" (76:104 cm; Berlin, Nat.-Gal.)[1]) ansetzen. Dieser Blick über Waldschlucht, Schloßanlage, Meeresbuchten, von einer Sonne bestrahlt, die von rotumrandeten, violetten Wolken verdeckt wird, — er gehört mit zum Ergreifendsten der Schinkelschen Kunst! Der Glanz dieses Lichtes, das den Himmel rötlichviolett um graue Wolkenbänke herum färbt, auf den Gebirgigkeiten und auf der Ebene des Hintergrundes, auf der Schloßkuppel und im Garten schwebt, verleiht auch noch den Bäumen des Vordergrundes dunkleren roten Schimmer.

Diese Neuerungen: Monumentalisierung des Inhaltes und Mitwirkung der Sonne als Lichtquelle im Bilde, erfahren ihre Ausbildung und Erweiterung von der Mitte dieses zweiten Jahrzehntes ab[2]). Das Bild soll, so geht die bewußte Absicht, das ganze Weltleben widerspiegeln und umfassen. So greift der Sinn in das Kosmische hinaus, — und wie könnte er vermeiden, das größeste der Gestirne mit hereinzuziehen, — muß es nicht zum Mittelpunkt der Darstellung werden, da es doch Mittelpunkt des Erdlebens ist? und sein schöpferischer Puls? Allerdings, gerade solche Mächtigkeit und Fülle schloß damals noch die ungezwungene und uneingeschränkte Sonnenhaftigkeit aus, — Turners Kunst liegt noch in weiter Ferne. Vom Gewölk des Himmels bedeckt oder von Baumwipfeln abgeblendet, so nimmt die Sonne am Leben des irdischen Planeten teil, — wie ein Herrscher in der Tarnkappe dem Treiben seiner Untertanen zuschaut. Unter den belebenden Strahlen der Sonne entfaltet sich nicht bloß die üppigste Vegetation an breiten Flüssen und großen Seen vor hohen Bergen und Gebirgen, — auch die ganze Kultur strebt nach ihrer knappsten, aber umfassenden Darstellung: Architekturen südlicher oder deutsch-mittelalterlicher Städte sind vom regsamen Treiben ihrer Bewohner erfüllt. So drängt sich zur „Mittelalterlichen Stadt" (92:137 cm; bez., dat. 1815; B.-S.-M.)[3]), zu ihrem hohen, gotischen Dome, ein fürstlicher Zug mit viel Volksgetümmel, — von einem Regenbogen überspannt und von dunkelgrauem Gewittergewölk überlagert. So gibt das Gegenstück „Griechische Landschaft mit Theater und Aufgang zur Akropolis" (92:137 cm; bez., dat. 1815; B.-S.-M.)[4]) einen Überblick und Einblick in griechisches Volksleben, wie es jene Zeit sich ausmalte; aus bräunlichgrünem Vordergrunde ragen gelbliche Baulichkeiten des Mittelgrundes vor duftigem, hellgrünlichen und bläulichen Hintergrund von Fluß und Gebirge auf, — hellbläulicher Himmel steht darüber. Zu dieser Kategorie des Kulturgemäldes gehört noch aus dieser Zeit eine „Landschaft in südlichem Charakter" (68:92 cm; unbez., undat.; nach A. v. W.: 1815; B.-S.-M.)[5]), — ein Bild, dessen Mittelpunkt eine Terrasse bildet, die zwei große Weiden umrundet und auf der sich ein mittelalterlicher Fürst mit Gefolge aufhält; von dem

(1) Abb. in „Kunst f. Alle", 1920.

(2) Wohl läßt sich nicht leugnen, daß die abgeblendete Sonne einem abgeblendeten Lampenlichte ähnelt und daß die Bildstruktur des landschaftlichen Aufbaus kulissenmäßig wirkt, aber der Vergleich der Gemälde mit den farbigen Bühnenentwürfen zeigt zumeist zu beträchtliche Unterschiede, als daß hier von einem Umschwung der malerischen Formgebung gesprochen werden könnte, der durch das Theatralische vermittelt worden wäre. Das Entwerfen von Theaterdekorationen für das Berliner kgl. Schauspielhaus beginnt Schinkel 1815 und er endet es 1828.

(3) Abb. in Ziller, S. 23. (4) Abb. in Ziller, S. 22.

(5) Abb. im Katalog der Deutschen Jahrhundertausstellung 1906, I, 112 und in „Kunst für Alle", 1920.

Digitized by Google

braungrünen Vordergrund der Terrasse aus blickt man über einen See und eine Stadt auf weites Gebirge hinüber, das merkwürdig rosig und unwirklich schimmert. Dazu dann wiederum eine „Gotische Kirche auf einem Felsen im Meer bei Sonnenuntergang" (72:98 cm; unbez., undat., der Katalog gibt 1815 an; Berlin, Nat.-Gal.): der Weg im Vordergrund ist braungrünlich, im Mittelgrund der Fels und die Kirche sind grünlichbräunlich, das Meer selbst bläulich mit roten Reflexen, — verdeckt von der Kirche bestrahlt die Sonne den Himmel gelblich, und rosig die entfernteren Wolken.

Allgemeinere Gegenständlichkeit formuliert, — immer unter Innehaltung der gleichen räumlichen Schematik der Vertiefung: braunem Vordergrund, grünem Mittelgrund und bläulichem, noch lieber violettem Hintergrund, — das „Felsentor"[1]) und die „Italienische Landschaft" (Gegenstücke, je 74:48 cm; das zweite Bild bez., dat. 1817; Berlin, Nat.-Gal.), ein „Seestück" (34:45 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.), dessen graugrünes Meer von rosigbläulichem Himmel überdacht wird, in welchem die Sonne von grauen Wolken abgeblendet schwebt, — eine kleine „Italienische Landschaft" (18:32,5 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.), — wohl auch das (mir unbekannt gebliebene) Original der Bonteschen Kopie eines „Erntefestes" in der Berliner National-Galerie: in fruchtbarem Tal bewegt sich ein Erntezug sehr farbig-phantastisch gekleideter Bauern in abendlicher Beleuchtung.

Im dritten Jahrzehnt klingt diese ganze Epoche mit einem starken Schlußeffekt aus. Am Anfang steht noch eine kompliziert, aber irgendwie schwächer durchgefühlte „Ideallandschaft" (70:94 cm; bez., dat. 1820; Berlin, Nat.-Gal.)[2]), die, eine Erzählung Cl. Brentanos illustrierend, gleichzeitig mit ihr 1815 entworfen, erst fünf Jahre später gemalt war. — Es setzt sich die Entwicklung nun wohl fort in zwei Gemälden, die im Besitze von Herrn von Treskow, Friedrichsfelde, sich befinden und der Familientradition nach als Bilder der „Gegend von Owinsk" gelten (je 50:75 cm; unbez., undat.). Das eine (Abb. 7) zeigt im Vordergrunde zwei rötliche Rinder im blaugrünen Bach, der zwischen dunklem Gebüsch hinfließt, dann einen heller grünen Mittelstreifen der Wiese, dessen Ausmaß von hohen Bäumen angegeben wird, dann im Hintergrunde rötliche Häusergruppen. Es handelt sich bei diesem mit schwacher Sonnigkeit in der Luft getonten Bilde wohl um Morgendämmerung, — während das andere Bild eher Abendstimmung zeigt: seinen Vordergrund nimmt dunkles Gebüsch ein, auf das dann im Mittelgrunde plötzlich und scharf abgetrennt ein helles Getreidefeld und hellbeleuchtete Bäume gelblichgrün folgen, daran stoßen dann weiter zurück gelblichgrünlich violette Gebüsche um eine rötliche Schloßbaugruppe am See und weiter in die rötlichviolette Ferne verliert sich der Blick im Hügelgelände. Die Luft dieses Bildes ist voll Sonnigkeit: gelbliche und zartviolette Wolkenbänke sind wagerecht im Himmel eingelagert, oben aber wird der Himmel tiefer blau. Ein paar Gestalten, gelagert, schreitend, zu Pferde, staffieren das Bild.

In der Mitte dieses Jahrzehnts aber folgt, vermittelt durch eine „Griechische Landschaft" (Abb. 8; — 30:48 cm; bez., dat. 1823; B.-S.-M.), eines der seinerzeit berühmtesten Gemälde Schinkels „Die Blüte Griechenlands" von 1825 (Beckmannsche Kopie, 92:226 cm, in Charlottenhof bei Potsdam)[3]). Hier ver-

(1) nach Waagen „Kl. Schriften", S. 333 aus 1818. Abb. in „Kunst für Alle" 1920.

(2) Abb. der angetuschten Federzeichnungsvorlage in Ziller, S. 42.

(3) Das Original wurde von der Stadt Berlin zur Vermählung der Prinzessin Luise von Preußen mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande als Geschenk dargebracht, A. v. W. II, 341; Abb. in Ziller.

Digitized by Google

Abb. 6. K. Fr. Schinkel: Rugard auf Rügen. 1821.

Abb. 7. K. Fr. Schinkel: Gegend von Owinsk. 1822 (?).

Abb. 8. K. Fr. Schinkel: Griechische Landschaft 1823.

Zu: Eckart von Sydow, Karl Friedrich Schinkel als Landschaftsmaler.

Digitized by Google

Digitized by Google

einigte Schinkel alles bisher Erdachte zur einheitlichsten Leistung: im Vordergrund sind Griechen am Bau eines Tempels beschäftigt, im weiteren Hintergrunde dehnt sich eine antike Stadt, reiches Volksleben steht zur Schau, und im breiten Hintergrunde wölbt sich ein Hügel, heben und senken sich Berge und Täler; Morgendämmerung liegt über der weiten Ideallandschaft, — noch steht die Sonne verborgen hinter einer Baumgruppe.

Mit diesem Gemälde erschien wohl alles gesagt, was Schinkel auf diesem Wege je sagen konnte. So wendet er sich späterhin der Figurenmalerei fast ausschließlich zu. Ein Bild, das den Übergang monumental bezeichnet, ist „Knabe und Mädchen" (181,5 : 132 cm; bez., dat. 1827; B.-S.-M.). Überraschende Plastik liegt in dem Gebüsch, aus welchem die beiden Gestalten auftauchen, vor allem in den Ranken, dem Moos und den Früchten. Hier fehlt das Atmosphärische der früheren Arbeiten. Vom nächsten Jahre ab beschäftigt sich Schinkel mit den Fresken für die Vorhalle des Museums!

Neben den Ideallandschaften gehen freilich vereinzelte, aber bedeutende Gemälde realistischen Charakters einher, die wie eine Erinnerung an seine Panoramenmalerei erscheinen könnten. So das schöne Bild „Rugard auf Rügen" (50 : 130 cm; bez., dat. 1821; B.-S.-M.) und „Stettin, von Frauendorf aus gesehen" (Gegenstück, unbez., undat.; B.-S.-M.). Das erste Bild[1]) (Abb. 6), gibt einen weiten Überblick über Gehöfte, Wälder, Felder, Landzungen, das Meer. Farbig schön ist das satte Grün der Felder im Mittelgrund. Das andere Gemälde hat die nordische Nüchternheit abgelegt: die Sonne, deren Strahlen am Himmel sich durch gelbe Tinten andeuten, färbt die Felder (ein wenig süßlich werdend) ins Rotviolette. — In diese Zeit um 1822 gehört wohl auch eine „Aussicht auf das Haff"[2]) (22 : 130 cm; unbez., undat.; B.-S.-M.): im Vordergrunde weiden bräunliche Rinder auf niedrigem Heidehügel, rechts davon liegt ein Gehöft in grünen Bäumen versteckt, — den Mittelgrund nehmen die tiefgelegenen Waldungen und Baumgruppen mit ihrem Grün ein, — zum Hintergrund hin zieht sich ein Fluß mit Segelschiffen, daran schließt sich fernhin eine Ebene, im rosigen Himmel verschwimmend.

Späterhin entstehen nur ganz wenige kleine Arbeiten noch, die als reine Landschaften gelten können. Nicht bloß die bekannten Aquarelle „Einsicht" und „Aussicht" von 1831[3]), welche landschaftliche Elemente enthalten. Auch eine schwarze Tuschzeichnung mit Gouache auf gelblichem Papier (27 : 41 cm; bez., dat. 1832; Berlin, ehem. kaiserl. Schloß, Hausbibliothek, Album K 53 Mb. 7) gibt als „Landschaftliche Komposition" einen ruhigen See inmitten waldreicher Ufer, hinter ihm eine schloßartige Anlage, in der Hintergrundsferne einen See, auf dem Mondschein liegt, und als Abschluß Hügelreihen, — darüber zwischen weißen Wölkchen steht der Vollmond. Doch ist es für diese Zeit Schinkels charakteristisch, daß er den Mondschein nur auf ein paar Blättern der Vordergrundsgebüsche flecken läßt, — sonst herrscht eigentlich Tagesstimmung, alles romantisch Innerliche fehlt. — Ebenso stimmungslos ist die am selben Platze befindliche schwarze, mit Gouache gehöhte Tuschzeichnung des „Verfolgten Wolfes" (27 : 42 cm; bez., dat. 1832) auf blauem Papier und das Aquarell der „Promenade bei Marienbad" von 1832 (B.-S.-M., M. Ib, 18), nur wenig belangvoller die „Ansicht bei Gastein, vom Hofgarten nach dem Wildbade zu" (36 : 44 cm; dat. 1836; B.-S.-M., M. VIII, 44).

(1) Abb. im Katalog der Deutschen Jahrhundertausstellung.

(2) Abb. ebenda II, 481.

(3) Kopien im B.-S.-M., M. XVb, Nr. 120 und 121a; die frischer wirkenden Originale in der Hausbibliothek des Berliner ehem. kaiserl. Schlosses.

Digitized by Google

Nur eine kleine reizende Gouachemalerei, eine Komposition zu Goethes Versen „Wenn auch ein Tag uns froh vernünftig lacht, Im Traumgespinst umwickelt uns die Nacht" (33,5 : 33,5 cm; bez., dat. 1834; B.-S.-M.) läßt noch einmal den Reiz der frühesten Bilder aufglänzen. Ein tief dunkler, fast schwarzer Hintergrund, aus dem sich in einem Rund die Szenerie leuchtend abhebt —: unten eine Stadt (Neapel) mit abendrötlichen Silhouettenrändern vor dunkelblauem, ruhigen Meer und Vorgebirge, darüber mit leuchtend blauem Mantelschleier die hellfleischrötliche Gestalt der Nacht, die in ihrem Mantel die mattrötlichen Gestalten von Menschen, Tieren usw. birgt.

Aber im großen und ganzen betrachtet, endet doch die Landschaftsmalerei Schinkels in bedauerlichem Abstieg. Freilich nur, wenn man sie so isoliert betrachtet! Bedenkt man aber, daß Schinkel zur gleichen Zeit mit den Wirklichkeiten wirklichen Gesteins, wirklicher Bäume, wirklicher Wasserläufe arbeiten konnte, da er Glienicke, Charlottenhof und andere Bauten errichtete, so stellt sich die Lage doch anders dar im Gesamtbilde seiner Kunstbetätigungen. Denn er schuf nun Ideallandschaften zur Realität um, — den malerischen Ausdruck seines Willens, seiner Vision konnte er nun entbehren!

* * *

Kurz sei nun zum Abschluß die Entwicklung der Landschaftsmalerei Schinkels angegeben. Sie beginnt mit zarten, kleinformatigen, doch innerlich großgedachten Gouache-Bildern (1797—99), wendet sich dann der Ölmalerei größten Formates zu (1807—1815) und geht dann fast ausschließlich zum Staffeleibilde über (1812—1825). Gemeinsam ist allen Perioden der Wille zur Großheit der Darstellung und zugleich zur harmonischen Ausgeglichenheit des Ideals im Sinne jener Zeitstimmung, die an der Antike sich orientierte, wie die deutschen Klassiker sie sich vorstellten. Das Abbild kräftigen Weltlebens und seiner „bleibenden Verhältnisse" soll die ganze Fülle der Erscheinungen in sich bergen und doch in makelloser Erhabenheit glänzen. Die Problematik dieses kühnen Willens übersteigt oft genug Schinkels Kraft, — manchmal aber gelang es ihm doch, das gleichgroße Weltgefühl zum Ausdruck zu bringen, das in Goethes Gesinnung lebt, oder wenigstens es lebhaft ahnen zu lassen.

Der Inhalt, an welchem sich dieser Gehalt äußert, ist vorwiegend die Ideal-Landschaft. Freilich das Bild einer Idealität, die doch mehr in das Südländische jenseits der Alpen verwies, als in ein wirklich rein der gespannten Vorstellung entsprungenes Bild der Phantasie. Von früh an tut sich diese Neigung zum Süden hin kund. Der Sinn für die Antike insbesondere überwog doch gegenüber der Tendenz zur Einfühlung in die historistisch in die mittelalterliche Vergangenheit zurückverlegte Welt des eigenen Volkstums. — Daneben zweigt sich der Wille der Realistik, verkümmert, ab: geschaute, vorgefundene Wirklichkeit stellt sich nur selten dar! Freilich gelingen auch dieser schwächeren Nebenströmung Schinkelschen Wirkens bedeutende Leistungen.

Die Entfaltung der formalen und technischen Mittel Schinkels vollzieht sich im wesentlichen so. Seine Farbigkeit behält dauernd etwas Undurchsichtiges. Der Beginn mit Gouache-Bildern ist dafür kennzeichnend. Doch verhält es sich nicht so damit, als sei hier lediglich ablehnender Tadel am Platze. Man sollte vielmehr einsehen, daß hier das bewußte Prinzip der Idealisierung der Wirklichkeit wirksam wurde, die doch auf die Realität nicht verzichten mochte. Diese anfangs juwelenhaft schimmernde Farbigkeit durchdringt sich allmählich mit warmer Sonnigkeit,

Digitized by Google

um späterhin kälter und nüchterner zu werden. — Die Linienführung hat von früh an den Willen zur Monumentalität, sucht einen beherrschenden Mittelpunkt immer klarer hervortreten zu lassen, behält dauernd den Willen zur Einheit des großen Zusammenhanges, folgt aber in den Einzelelementen der Komposition (bei den Silhouetten der Baumwipfel ist es sehr deutlich) der Tendenz zur Auflösung und zu vielfältiger Gliederung[1]).

Die Ausführung strebt im einzelnen nach pünktlichster Präzision der Blätter, Bäume usw. Aber sie ist zugleich so sehr schematisierend, daß der Betrachter alle diese ihre Einzelzüge doch als Gesamtheit empfindet, — freilich nicht als Ausdruck eines gewaltigen, in allen Verschiedenheiten doch irgendwie gleichgewaltigen Urquells des Lebens, sondern eher als gleichförmige und einförmige Vertreter derselben Gattung. Und so kommt ein gewissermaßen begriffliches Element in die lebendige Natur! Dem abstrakten Idealismus Fichtes, den er sehr schätzte, zollt Schinkel so seine malerische Anerkennung; die Wahrheit, meint er, tritt im Gattungartigen in höherem, wertvollerem Sinne hervor, als im Individuellen[2]).

Das Problematische der Schinkelschen Kunstgebilde liegt wohl in der mangelnden Schwere der Plastizität. Die Dinge wirken bei ihm allesamt nicht eigentlich vollgewichtig, sondern schweben in visionärer Leichtigkeit ohne Ballast ihres Daseins. So sind sie gleichsam ein schöner Phantasietraum ohne Blut, oder doch von einem so seltsam entfärbten Blute durchströmt, daß sie auf eine ganz und gar realistisch gesinnte Generation nur gespenstisch wirken konnten, wirken mußten. Das in sich befriedigte Gefühl des Daseins spricht aus ihnen, das seine theoretische Formulierung in der Philosophie Hegels fand, der das Idealreich der Norm im damaligen Preußenstaat fast verwirklicht sah[3]). Ein preußisches Aristokratentum findet in ihnen sein bildmäßiges Echo: diese Welt ist nicht von romantischen Sehnsüchten dem Endlosen verbunden (wie in K. D. Friedrichs Werk), sondern sie kreist in sich und erlaubt nur gleichsam einen Einblick in ihr Getriebe, greift aber nicht über sich hinaus, läßt niemand Anteil nehmen an ihrer Abgeschlossenheit.

* * *

Nichts Wesenfremdes wird damit Schinkel als — im wesentlichen gelungene — Absicht zugesagt. Er hat seine Ästhetik[4]) ja scharf genug formuliert. Das kunstwissenschaftliche Denken Schinkels kreist um diese drei Hauptpunkte: Schönheit, Sittlichkeit, Göttlichkeit: „Das Schöne ist immer erzeugt durch das Behagen an eigner Tätigkeit in harmonisch-sittlichem Gefühl der Weltanschauung und in dem Gefühl des Göttlichen in der Welt". Daraus entspringen nun alle Folgerungen, deren werktätige Dokumente Schinkels Gemälde nicht weniger wie seine Bauwerke sind. Wer das Kunstwerk tief erlebt, wird und sollte zugleich seine sittlichen Impulse gekräftigt fühlen, da er seine Lebenskräfte auf die höchsten, großartigsten und auf die leiblich angenehmsten Gegenstände richtet. Eine nähere Hinweisung Schinkels betont aber das Idyllische, Fabulöse, Mythologische als kunstgemäßer, als das Historische oder Moderne, — die Energie der realen Welt wird so als

(1) Dieselbe Tendenz ist auch sonst wahrnehmbar; vergl. über das Kunstgewerbe Schinkels meinen diesbezüglichen Aufsatz in „Kunst und Künstler", 1919.

(2) A. v. W. III, 352.

(3) Vgl. mein Buch „Der Gedanke des Ideal-Reichs . . . von Kant bis Hegel". Leipzig 1914.

(4) Eine Materialzusammenstellung bei Hans Reichel: „Die Kunstphilosophie K. F. Schinkels und Fr. v. Baaders" in der „Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss." VI (1911).

Digitized by Google

Inspirationsquell der schöpferischen Kraft abgelehnt! Und das gleichsam in der Luft Schwebende der fabulierenden Phantasie wird als das Höchste gefeiert, sobald sie die ruhevolle Harmonie gestaltet: ohne Leidenschaftlichkeit, ohne Dunkelheit, ohne Verwirrung: lebensvolle Idealität. Da nun solche Idealität eine wahrhaft menschliche Angelegenheit ist, so sollte auch das bildmäßige Kunstwerk sich mit menschlichen Beziehungen bereichern, sich durch ihre Beschreibung sozusagen rechtfertigen. Reine Landschaften gelten Schinkel nicht als völlig wertvoll: sie lassen Sehnsucht und Unbefriedigtheit in der Seele zurück, — die Stimmung der Natur soll sich ins Menschliche wandeln; „der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt". Indem so die „Landschaft" zum Kultursymbol geformt wird, folgt Schinkel der Gesinnung Fichtes, der kein selbständiges Naturgefühl besaß und die Natur nur als Schauplatz und Grundlage menschlicher Zivilisation bewerten konnte.

So rundet sich der Kreis der Tatkraft Schinkels zur sicheren Harmonie: die Theorie erläutert das Werk und das Werk bestätigt die Weltanschauung und Wertsetzung.

Digitized by Google

DIE ERZGEBIRGISCHE KÜNSTLERFAMILIE KRODEL (EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER CRANACH-SCHULE)

Mit zehn Abb. auf fünf Tafeln in Lichtdruck

Von WILH. JUNIUS-Dresden

Neben einer umfangreichen Gruppe einheimischer sächsischer Meister des 16. Jahrhunderts, die wie Paul von Leubnitz, Jörg Mahler von Dippoldiswalde, Hans Coler von Köln u. a. unter fränkischem Einfluß stehen, findet sich eine zweite, die stilistisch und thematisch von der Wittenberger Cranach-Werkstatt abhängig ist, und zu deren hervorragendsten Vertretern zwei Mitglieder der Schneeberger Künstlerfamilie Krodel[1]) und der Kamenzer Andreas Dreßler (etwa 1540—1604) gehören. Ob diese stilistische Abhängigkeit durch ein unmittelbares Schülerverhältnis zu Cranach, wie bei Franz Tymmermann-Hamburg oder Heinrich Königswieser-Königsberg, zu erklären ist, oder ob wie bei Johannes Kemmer-Lübeck, dem Münchner Monogrammisten A. H., dem Leipziger „Fürstenmaler" Hans Krell, dem Kölner Monogrammisten H. S. P. und anderen nur mittelbare Fortsetzung der Cranach-Tradition in Frage kommt, ist urkundlich noch nicht zu belegen, da die Nachrichten über das Leben der weniger bedeutenden Maler jener Zeit nur sehr spärlich auftreten.

Das älteste Mitglied der Familie Krodel ist der von 1528—1560 in Schneeberg nachweisbare Wolfgang d. Ä. Von ihm besitzt die Staatliche Gemäldegalerie zu Wien zwei kleine Bilder, welche die Jahreszahl 1528 tragen, bzw. mit W. K. signiert sind (Taf. 40, Abb. a u. b). Die Darstellungen: „David und Bathseba" und „Loth mit seinen Töchtern" erinnern in dem Figurentypus, im Gesamtton und technischen Eigentümlichkeiten so stark an Lukas Cranach d. Ä. Manier, daß sie Mechel in seinem Verzeichnis der Gemälde der k. k. Galerie im Belvedere dem Vater Lukas Cranach d. Ä., dem mystischen „Wilhelm Kranach" zuschrieb. Es handelt sich jedoch um zwei Jugendwerke des Wolfgang Krodel, der damals noch in den Bahnen des Wittenberger Meisters mit jener Ängstlichkeit und Gewissenhaftigkeit des eben entlassenen Schülers wandelte.

Aus dem gleichen Jahre stammt ein mit W. K. und der Jahreszahl 1528 bezeichnetes „Jüngstes Gericht", das ehemals über der Tür der Schneeberger Ratsstube hing, schon von dem Schneeberger Chronisten von 1716, Chr. Meltzer, erwähnt wird und sich zu Schuchardts Zeit (1851) im Besitz des herzoglichen Schloßkastellans Höhn in Dessau befand[2]).

Chr. Schuchart beschreibt das Bild: „In einer Glorie in Wolken sitzt Christus als Weltenrichter, zur Linken ist eine Gruppe von Seligen, rechts von Verdammten, unten Auferstehende aus den Gräbern, in der Mitte ein Papst, welchen ein Teufel bei der Nase faßt, ein anderer Teufel hält ihm einen Ablaßzettel vor. Das Dessauer Bild hat in Farbe, Farbenauftrag, in den Umrissen und sonst alle Zeichen der

(1) Martin Krodel, 1539—1540 nachweisbar. — Wolfgang Krodel d. Ä. (Bruder des Martin). 1528—60 tätig

Mathias Krodel d. Ä., 1550 — 6. IV. 1605

1) Mathias Krodel d. J., ?—1601, 2) Wolfgang Krodel d. J., 4. IX. 1575—1624.

Vgl. H. A. Müller und H. W. Singer: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. II, S. 396 (Frankfurt a. M., 1896).

(2) Über den derzeitigen Aufbewahrungsort konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Eine diesbezügliche Anfrage bei der Dessauer Museumsverwaltung blieb unbeantwortet.

Digitized by Google

Cranachschen Schule. Dagegen zeigen die Formen eine Nachahmung von Michelangelo. Die stürzenden Verdammten und die aus den Gräbern Auferstehenden sind in dieser Beziehung gut, viele von großem Ernst und Charakter. Der Eindruck des Ganzen ist wegen zweier großen Spruchzettel über den Gruppen der Seligen und der Verdammten, und weil die Färbung schwach ist, nicht besonders angenehm."

Daß Wolfgang Krodel auch die späteren rationalistischen und scholastischen Spitzfindigkeiten der eigentlich „reformatorischen" Arbeiten seines Lehrers nicht fremd waren, beweisen zwei Votivbilder in der Hauptkirche zu Kamenz (Taf. 41, Abb. a und b), die in kontinuierender Darstellungsweise, ohne jegliche Komposition und bildliche Geschlossenheit das theologisch-dogmatische Thema: „Der alte Bund" und „Der neue Bund" kläubelnd interpretieren. Auf der ersteren Tafel ist im Vordergrunde der „sündige Mensch" dargestellt, welcher von Tod und Teufel der Hölle zugejagt wird. Rechts stehen vier Männer: der gehörnte Moses mit den Gesetzestafeln, ein Hoherpriester in Bischofstracht und zwei Propheten. Diese Gestalten des Vordergrundes werden von den Figuren Adams und Evas unter dem Baum der Erkenntnis, und der Anbetung der ehernen Schlange im Wüstenzeltlager der Israeliten durch ein lichtes Buschwerk im Mittelgrunde getrennt. Über dem Ganzen schwebt auf einer gläsernen Weltkugel in einem Wolkenkranz Christus mit den Nägelmalen. Drei Schriftfelder unterhalb der Gesamtdarstellung und eins in der linken oberen Ecke, der Epistel Pauli an die Römer entnommen, geben die Erklärung des gedanklichen Inhalts dieser Votivtafel: Alle Menschen ohne Unterschied sind Sünder und werden ohne Verdienst gerecht durch den Glauben.

Das Gegenbild (Taf. 41, Abb. b) zeigt im Mittelgrund links auf einem Berge Maria mit der Vision des kreuztragenden Christusknaben. Zu ihren Füßen liegt im Hintergrunde das himmlische Jerusalem. Im Vordergrunde wird der „sündige Mensch" von Christus (!) auf Christi Kreuzigung hingewiesen, während ganz vorn das Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne steht. Rechts seitlich hinter dem Kreuz das Grab des Auferstandenen, vor dem dieser als Überwinder von Tod und Teufel mit der Kreuzesfahne steht. In der rechten oberen Ecke wird die Himmelfahrt Christi angedeutet durch die von einer Wolke getragenen Füße des Heilands. Vier Inschrifttafeln geben die Erklärung zu diesem religiösen Anschauungs-Unterrichtsbilde, das an der linken Ecke des Grabes, links vom Fuße des Kreuzes die Jahreszahl 1542 und das Monogramm Wolfgang Krodels trägt[1]).

Die Kamenzer Hauptkirche bewahrt noch ein drittes Bild, das, obwohl nicht signiert und datiert, auf den älteren Wolfgang Krodel zurückgeht und zwischen 1530—40 entstanden sein mag. Die Darstellung des Gekreuzigten, jener in der Dresdner Gemäldegalerie, angeblich von Dürer gemalten, in Einzelheiten (das Lendentuch!) ähnlich, ist als Votivbild durch ein mit dem Sterbehemdchen bekleidetes, am Kreuze kniendes Kind und durch die Wappen derer von Löser, Oelsnitz, Mistelbach und Schlieben gekennzeichnet.

Starke Abhängigkeit von Lukas Cranach d. Ä. beweist auch die „Darstellung des ersten Menschenpaares" aus dem Breslauer Museum, datiert von 1543 und signiert mit den aneinandergestellten Initialen W und K, die Max J. Friedländer anläßlich

(1) Unter zahllosen ähnlichen religiös-dogmatischen Kompositionen, die in Einzelszenen eine zusammenhängende Bilderpredigt, vorgetragen durch eine Folge von illustrierten Bibelsprüchen darstellen, ist ein Ölgemälde der Cranach-Werkstatt im Königsberger Stadtmuseum besonders beachtlich.

Digitized by Google

der Erfurter kunstgeschichtlichen Ausstellung 1903 in Wolfgang Krodel auflöste. In seiner etwas schwächlichen Figurenbildung und der nicht sehr leuchtkräftigen Farbengebung erscheint das Bild wie eine kümmerliche und matte, nur wenig variierte Wiederholung des Adam-und-Eva-Bildes seines Meisters im Magdeburger Museum.

Wolfgang Krodels Tätigkeit läßt sich dann im Jahre 1555 verfolgen, in welchem ein in der Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt befindliches Gemälde der „Geschichte der Judith und des Holofernes" entstanden ist (Taf. 42). Rechts im Vordergrunde das Lager des Holofernes mit dem Zelte des Feldherrn. In einem zweiten Zelte dahinter links seine Enthauptung. Über dem Hauptzelte in grünem Kranze ein Wappen: ein Mohr mit Fahne und Schild in rotem Felde nebst dem Monogramm W. K. und der Jahreszahl 1555. Am Meere links dehnt sich das belagerte Bethulia aus, mit dem siegreichen Ausfall der Israeliten, den letzten Akt dieser nach Luthers Worten „guten, ernsten, tapferen Tragödie" darstellend.

Beim Justizkommissar Wilke in Halle sah Chr. Schuchardt um 1865 zwei undatierte Porträts des Hilarius und der Margarethe von Repurch, mit W. K. bezeichnet und einem „Wilhelm Krodel"[1]) mißverständlich zugeschrieben. Andere haben sie und ähnliche das Malerzeichen W. K. tragende Werke einem „Wilhelm Kranach" zugewiesen und dabei sogar an den Vater des Lukas Cranach d. Ä. gedacht. Soviel sich Schuchardt 1871 noch seiner eigenen Wahrnehmungen zu erinnern vermochte, glichen die beiden Hallenser Bildnisse, über deren jetzigen Aufenthalt wir nichts in Erfahrung bringen konnten, dem äußeren Eindruck nach und auch hinsichtlich des Kolorits, der Malweise des älteren Cranach, in der Behandlung aber mehr dem Darmstädter Bilde der „Geschichte der Judith" und dem Bildnis des Schneeberger Ratsherrn Franz Brehm von 1591 Mathias Krodel des Älteren (Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 1958), (Taf. 44, Abb. b).

An das Ende der Schaffenszeit Wolfgang Krodels d. Ä. sind ein in der Taufkapelle der Zwickauer Marienkirche befindliches Epitaph mit der Darstellung des auferstandenen, Tod und Teufel durchbohrenden Christus (Tafel IV, Abb. a) und ein gleiches in der Schneeberger St. Wolfgangskirche mit der Darstellung der Taufe Christi im Jordan zu stellen.

Das erstere Gemälde ist eine der besten und sorgfältigst ausgeführten Kompositionen, die das bei Cranach und seinen Schülern (Franz Tymmermann-Hamburg) so häufig interpretierte Thema von der Auferstehung des Fleisches (I. Korinther, 15) behandelt. Gestiftet wurde es zum Gedächtnis des 1556 in Zwickau verstorbenen Ratsherrn Johann Leupold von dessen Ehefrau Katharina geb. Kanzler und ihren acht Kindern. Von Franz Stoedner[2]) wird das Werk irrtümlich als von Mathias Krodel d. Ä., († 1605) herrührend bezeichnet, Oberlehrer G. Sommerfeldt[3]) schreibt es dem jungen Schneeberger Maler Wolff Cürschner, „von dem verstendige Leuth urtheilen, daß er den allerberühmbtesten in dißer Kunst Meistern hette können gleich werden, wo nicht fürgehen, so er nicht in seinen besten Jharen were abgefordert worden"[4]) zu.

(1) Vgl. Ludwig v. Winckelmann: Neues Mahlerlexikon (Augsburg 1796), S. 274.
(2) Deutsche Kunst in Lichtbildern (Berlin 1908), S. 129.
(3) Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins (Heft 12, 1919, S. 102--103).
(4) Petrus Albinus: Collectaneenchronik Schneebergs (Manuskript in der Sächs. Landesbibliothek). Christian Meltzer: Schneeberger Chronik von 1716, S. 639.

Digitized by Google

Die inschriftliche Bezeichnung W. K. 1559 deutet auf Wolfgang Krodel d. Ä.; sein Großneffe gleichen Namens, geboren am 4. September 1575 als zweiter Sohn aus erster Ehe des Mathias Krodel war nach R. Steche im sächsischen Inventarisationswerk 1559 „zu jung, um ein derartiges Werk schaffen zu können", was allerdings 16 Jahre vor seiner Geburt eine unmögliche Zumutung gewesen wäre. Bezieht sich Steches Bemerkung aber auf Wolfgang Krodel d. Ä., der etwa um 1505—10 geboren ist, da sein erstes datiertes Werk aus dem Jahre 1528 stammt, so ist sie für den etwa 54jährigen Meister in gleicher Weise unsinnig. „Wolfgang Cürschner, Mahler" dürfte wohl seine Werke, von denen keines erhalten ist, W.C. signiert haben; urkundlich erwähnt wird er 1543 von dem 1551 verstorbenen Chronisten Johann Hübsch in einem Schneeberger Hausbesitzerverzeichnis[1]). An anderer Stelle wird er als „in seinen besten Jahren gestorben" bezeichnet, so daß keine Veranlassung vorliegt, ihn 16 Jahre nach seiner ersten und einzigen Erwähnung als „gar berühmt gewesenen Maler Schneebergs" noch in Zwickau tätig zu denken.

Das Epitaph der Schneeberger Wolfgangskirche[2]) stellt die Taufe Jesu nach Ev. Matthäi III, 16 dar. Gottvater als deus rex potentissimus sendet den heiligen Geist auf Christus herab, dessen Gewand von einem Engel gehalten wird. In der Ferne nehmen zwei Männer in stiller Andacht an der heiligen Handlung teil. Im Vordergrunde kniet der Stifter mit seiner Familie, über deren Namen die drei Wappen, vermutlich Schneeberger Bürger, Aufschluß geben. Auch dieses Werk, das Gepräge der Schule Lukas Cranach d. J., zumal hinsichtlich der Stifterbildnisse tragend, ist signiert W. K. 1561.

Die Tätigkeit Wolfgang Krodel d. Ä. läßt sich über das Jahr 1561 hinaus nicht weiter verfolgen, da mit W. K. signierte Werke aus dem Cranach-Kreise mir nicht bekannt geworden sind[3]). Während seiner 33 Jahre nachweisbaren Tätigkeit hat er die Tradition der Cranachs gepflegt und innerhalb des zunehmenden Verfalls künstlerischen Schaffens in den erzgebirgischen Städten ältestes mit Treue bewahrt.

Sein Bruder Martin wird als 1539 tätiger, 1550 das Bürgerrecht Schneebergs besitzender und 1590 an den Emporen-Malereien der Schneeberger St. Wolfgangskirche tätiger Meister in den erwähnten Chroniken genannt. Nach einer vor Jahren in den sächsischen Tageszeitungen von ungenannter Seite[4]) verbreiteten Mitteilung „fehlt es in Steches sächsischem Inventarisationswerk an Beschreibung eines in der Sakristei der Marienkirche zu Neustädtel bei Schneeberg anzutreffenden, in kleinen Ausmessungen gehaltenen Gemäldes mit der Darstellung einer biblischen Szene aus Ev. Lukas XXIII (Christus vor Pilatus), (Taf. 43, Abb. b). Es wäre zu vermuten, daß Martin Krodel, der aus Ungarn nach Schneeberg gekommene Maler, dem eine größere Anzahl von Kunstschöpfungen in der Gegend der Nordketten des Erzgebirges verdankt wird, es verfertigt haben kann, der als Schüler des Lukas Cranach bezeichnet wird. Doch stehen die näheren Ausweise aus. Nur ein Anhaltspunkt unmittelbarer Zeitbestimmung ist gegeben: Der obere Teil des Rahmens über den Gestalten der Häscher, die den Angeklagten vor den in voller Amtstracht auf einer Tribüne sitzenden Richter zerren, ist überschrieben: Andreas Schilbach.

(1) Handschrift d 48, Blatt 147 der sächsischen Landesbibliothek. Dresden.

(2) A. Dost: Die St. Wolfgangskirche zu Schneeberg, S. 17. (Schneeberg 1899.) R. Steche, a. a. O., Heft VIII, S. 51.

(3) Für diesbezügliche freundliche Hinweise bin ich jederzeit zu großem Dank verpflichtet.

(4) Wahrscheinlich E. A. Seemann, Kunstchronik.

Digitized by Google

(a) Wolfgang Krodel d. Ä. David und Bethsebe (1528)
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthist. Hofmuseums

(b) Wolfgang Krodel d. Ä. Loth und seine Töchter (1528)
Wien, Gemäldegalerie des Kunsthist. Hofmuseums

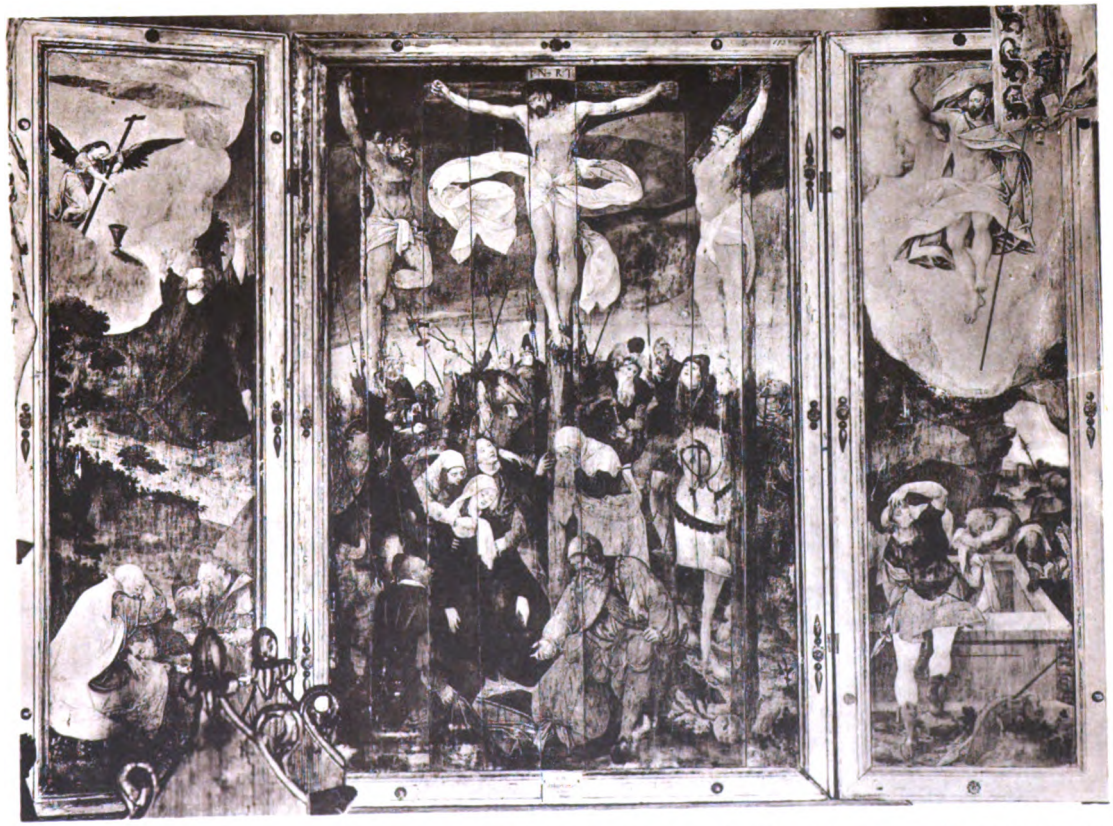
Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel

Digitized by Google

Digitized by Google

(a) Wolfgang Krodel d. Äl. „Der alte Bund" (1542?)
Kamenz, Hauptkirche

(b) Wolfgang Krodel d. Äl. „Der neue Bund" (1542)
Kamenz, Hauptkirche



(c) Mathias Krodel d. Äl. Altar aus Alt-Mügeln bei Oschatz (1582) Dresden, Altertumsmuseum

Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel

Digitized by Google

Trau, Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Wolfgang Krodel d. Ä.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Geschichte der Judith (1555)

Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, D

Digitized by Google

Digitized by Google

(a) Wolfgang Krodel d. Ä. Zwickau, Marienkirche
Epitaph des Zwickauer Ratsherrn Johann Leupold (1559)

(b) Angeblich Martin Krodel Neustädtel i. E.
Epitaph des Andreas Schilbach

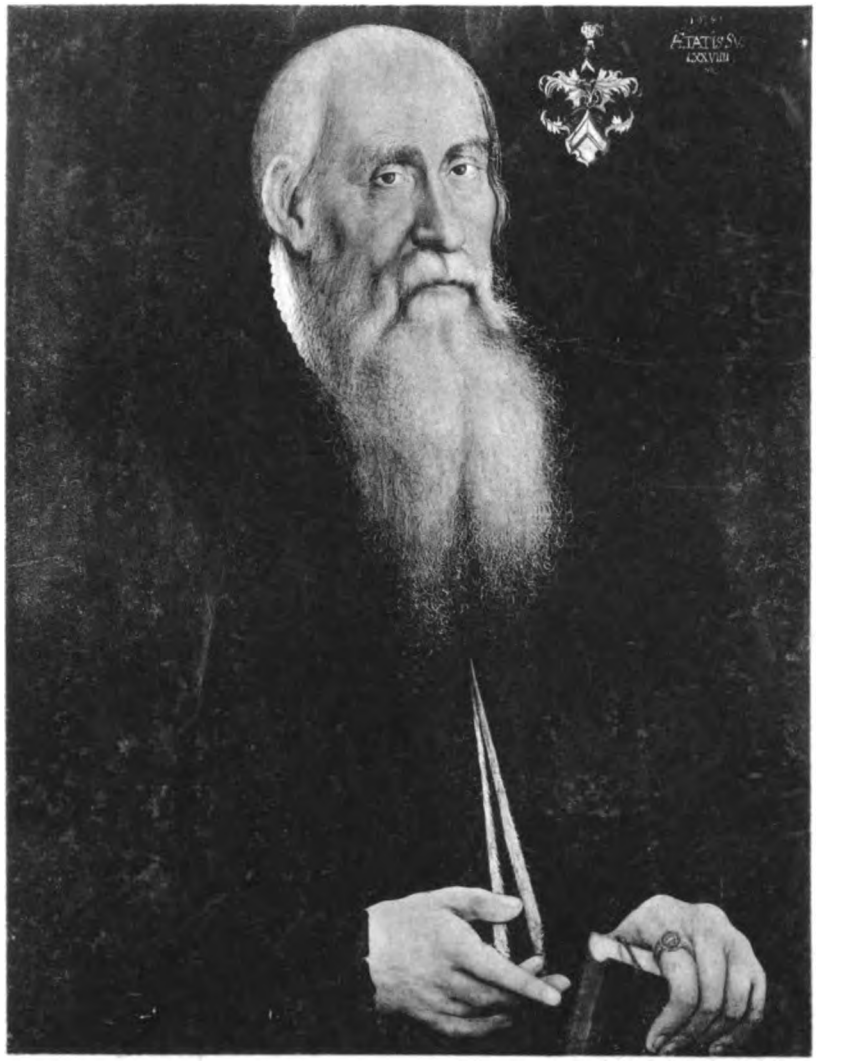
Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel

Digitized by Google

Digitized by Google

(a) Mathias Krodel d. Äl. Braunschweig, Gemäldegalerie

Bildnis eines Goldschmieds (1570)



(b) Mathias Krodel d. Äl. Dresden, Gemäldegalerie

Bildnis des Schneeberger Ratsherrn Franz Brehm (1591)

Zu: Wilh. Junius, Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

Dieser, einer alten Neustädteler Fundgrübnerfamilie angehörig, wird der Inhaber des Kirchenstandes gewesen sein, dem im 16. Jahrhundert das Bild als Hintergrund diente. Kein Zweifel, daß Schilbach und seine Verwandten auch die Kosten für das Verfertigen des Gemäldes getragen haben, und es der Kirche zur Erinnerung an jene Zeit der Blüte des Erzbergbaues im Erzgebirge gestiftet haben."

Durch rohe Übermalung und unsachgemäße „Restaurierung" ist das Neustädteler Bild zur Karikatur entstellt worden, so daß nicht mehr der geringste Anhaltspunkt für seine Herkunft aus der Krodelwerkstatt in Schneeberg vorliegt. Auch die Angaben Chr. Schuchardts[1]), auf Meltzers Schneeberger Chronik bzw. auf die um 1580 von Petrus Albinus geschriebene Kollektaneenchronik der Stadt Schneeberg zurückgehend, sind bezüglich Martin Krodels durch einen Lesefehler Meltzers teilweise entstellt. Es heißt da: „Über dem großen Altarbilde in der Schneeberger St. Wolfgangskirche (Marienkirche)[2]) befindet sich eine deutsche Inschrift desselben Inhalts wie die darunter befindliche lateinische, und darüber das kurfürstliche Wappen von Martin Krodel gemalt, welcher allhier Bürger und sonst Lukas Cranachs Discipulus gewesen."

Nach Meltzer habe „Martin auch etwa um 1568 bis 1570 die Apostel an den Pfeilern der Empore gemalt", worüber wir weiter unten uns äußern werden, und endlich gedenkt er eines anderen Bildes Martins in der Schneeberger Hospitalkirche[3]). (Christus mit der kristallenen Weltkugel.)

Die dem Martin Krodel irrtümlich zugeschriebenen Gemälde sind zwar qualitativ nicht gleichwertige, aber stilistisch zusammengehörige Werke seines Sohnes Mathias Krodel d. Ä. An der inneren Chorwand der Schneeberger Hospitalskirche ist ein Gemälde angebracht, das in den Maßen denen der Emporengemälde der Wolfgangskirche gleicht und auch durch seine stilistische Verwandtschaft seine Zugehörigkeit zu jenen bekundet. Christus, stehend, hält eine kristallene Weltkugel im Arm, also eine ähnliche Darstellung wie jene am zweiten südlichen Pfeiler der Wolfgangskirche.

Im Jahre 1568 schmückte nach Petrus Albinus (1580) Matz Krötel[4]) nach Meltzers Stadt- und Bergchronik von Schneeberg, 1719: „Lucae Cranachs discipul.") im Auftrage der Stadt und unter der Leitung des Pastors Andreas Praetorius die Vorderseite der die Emporbögen tragenden Pfeiler der St. Wolfgangskirche mit 10 Freskogemälden Christi und der Apostel, ein weiteres wurde erst 1583 zum Gedenken an den während der Jahre 1568—1575 an der Kirche tätigen Geistlichen Praetorius von dessen Sohn gestiftet. In der bereits mehrfach erwähnten Kollektaneenchronik der Stadt Schneeberg[5]), von Peter Weise (Petrus Albinus) dem bekannten 1598 im Alter von 64 Jahren gestorbenen Dresdner Geschichtsforscher geschrieben, heißt es: „Im Jhar 1568 ist das Gemelde der Apostell an den Pfeilern unter der Borkirchen yn der großen Kirchen angehangen worden durch Andream Praetorium, Pfarhern dazumal, Matz Krötel (Mathias Krodel d. Ä.) von Schneebergk, Maaler." Da die Gemälde zu Beginn des 17. Jahrhunderts von dem Schneeberger Maler Paul Gott-

(1) Christian Schuchardt: Lukas Cranach d. Ä., Leben u. Werke. (Leipzig 1851, Bd. I, S. 245).

(2) Vgl. R. Steche, a. a. O., Heft VIII, S. 40.

(3) Vgl. R. Steche, a. a. O., Heft VIII, S. 35 und 54. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Teil I, S. 59. (Leipzig 1843.)

(4) Solche Willkür in der Schreibweise von Namen begegnet uns in jener Zeit häufig. So heißt es z. B. in der Zimmerschen Chronik von 1548: „Schad' umb die große Kunst des Meisters Laux Kronen (Lukas Cranach).

(5) Manuskript der Sächsischen Landesbibliothek, d 51, Blatt 163b.

Digitized by Google

hard Blumberg teilweise rücksichtslos restauriert wurden, ist eine eingehende Stilkritik unmöglich gemacht. Signiert ist nur das Bild des Apostel Petrus, und zwar in folgender Form: MKI. Die Figurenfolge beginnt am zweiten südlichen Pfeiler mit der Darstellung Christi als Salvator Mundi, Kreuz und kristallene Weltkugel tragend, zu seiner Rechten das Lamm.

Es folgen die Apostel Andreas, Jakobus d. Ä. und Johannes Ev.

An der Nordseite sind die Figuren von Westen nach Osten fortschreitend in folgender Reihenfolge angebracht: „Philippus, Thomas, Jakobus minor, Simon und Judas Thaddaeus als Bruderpaar auf einem Bilde, und Mathias.

Die zehn Gemälde sind sämtlich auf sehr dünnem Stuck, ursprünglich wahrscheinlich al fresco gemalt, und werden ergänzt durch drei auf Holz in Öl gemalte Gemälde in gleicher Größe, die früher frei an den Pfeilern aufgehängt waren, jetzt aber sich im Chorraum befinden. Sie stellen Johannes Baptista und die Apostel Paulus und Bartholomäus dar. Johannes, in einer Halle vor einem Kruzifix stehend, trägt die hl. Schrift, auf welcher das Lamm Gottes ruht. Das 1583 datierte Bild ist, wie oben erwähnt, eine Stiftung des Sohnes, Pastors Martin Praetorius, dessen Gesichtszüge Johannes d. T. tragen soll. Nach Meltzer[1]) trug das Gemälde folgende begleitende Verse:

Hae pia dilecto posui monumenta parenti,
Cujus in hac faciem conspicis effigie:
Praesentem digito Christum Baptista Johannes
Monstravit; meus at voce docente pater;
Ille parare viam jussus; Sic fata volebant
Heic Domini lectas pascere jussus oves.

Trotz der rücksichtslosen Übermalung und ihrer dadurch entstandenen künstlerischen Ungleichwertigkeit nähern sich die Gemälde, wenn man von der der Cranach-Schule eigenen Verzeichnung von Händen und Füßen absieht, zum Teil der edlen Auffassung und Größe der Dürerschen Apostel. Insbesondere gilt dies von der Figur Christi, Johannes des Evangelisten und denen der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Auf dem Tafelgemälde des Apostel Paulus trägt er als Parallele zu den zwei Schlüsseln Petri zwei Schwerter, außerdem befinden sich unten zwei kleine Wappenschilder und der Name (wohl des Stifters?) Wolff Schroder, so daß also dieses Bild nicht zur ursprünglichen „Praetorius-Folge" gehört.

Vermutlich hat Matthias Krodel auch die biblischen Darstellungen in den Brüstungsfeldern der Emporen zwischen 1568 und 1583 gemalt, die aber bereits im 17. Jahrhundert zerstört wurden.

In gleicher Weise signiert wie das Schneeberger Petrusbild und die Jahreszahl 1570 tragend (am Rande links) ist ein prachtvoll gezeichnetes und sorgfältigst durchgeführtes Bildnis eines bärtigen Mannes mit Pelzmütze in der Braunschweiger Gemäldegalerie (Taf. 43, Abb. a). Dem langstieligen Hämmerchen nach, das das Monogramm G. P. trägt, handelt es sich vielleicht um einen hohen Bergwerksbeamten des Schneeberger Hütten- und Grubenbezirkes, nach Karl Scheffler[2]) um einen Goldschmied. Der Hintergrund mit einer in lebendigem Barock dargestellten Bekehrung Pauli, einem darauf bezüglichen Bibeltext und einem großen Wappen lenkt durch sein Vielerlei etwas von dem ausgezeichneten Porträt ab, das zu den

(1) Chr. Meltzer: Stadt- und Bergchronik von Schneeberg 1719, S. 307.
(2) K. Scheffler: Bildnisse aus drei Jahrhunderten. (Langewiesches „Blaue Bücher").

Digitized by Google

besten des ausgehenden 16. Jahrhunderts gehört. Es wäre interessant, durch Wappen und Monogramm die Persönlichkeit dieses Mannes festzustellen, wie es G. Sommerfeld für das Zwickauer Epitaph und das Porträt des Schneeberger Ratsherrn in der Dresdner Galerie gelang.

In dem Katalog des Dresdner Altertumsmuseums wird ein gemalter Flügelaltar, aus Mügeln bei Oschatz stammend, beschrieben, dessen Malerei von einem Schüler oder Genossen des jüngeren Cranach herrühre, und dessen Eigentümlichkeiten in übertreibender Weise, ein Haschen nach Effekt in gewaltsamen, unschönen Wendungen, geschraubtem, oft ins Burleske fallenden Ausdruck, verbunden mit oberflächlicher Behandlung des Ganzen zeige. Auch Christian Schuchardt beschreibt im ersten Bande seines Cranachwerkes (S. 246) den Alt-Mügelner Altar, dessen Gesamteindruck mehr auf Lukas Cranach d. J. Schule hinweise, während die manierierte Zeichnung und die Behandlung im Ganzen das Verdienst der Schule habe. Nach den Rechnungen in den dortigen Kirchenbüchern solle es ein Werk des Mathias Krodel sein.

Schuchardts Angabe wird bestätigt durch eine genaue Beschreibung des Werkes[1]), aus der hervorgeht, daß man im Jahre 1800 anläßlich einer Renovierung der Mügelner Stadtpfarrkirche St. Johannes das Altargemälde von Mathias Krodel als „unnützen Gegenstand" beseitigte, „ein schönes Kunstwerk, das nach 4 Jahrzehnten, freilich nicht ganz ohne Verstümmelung, wieder aufgefunden und, Dank sei dem Sächs. Altertumsverein, in dessen Museo jetzt als ein Schatz aufbewahrt wird." Aus der Beschreibung des Mügelner Pfarrers Sinz geht hervor, daß die Dresdner Gemälde zu einer ursprünglich viel stattlicheren Altaranlage gehörten, denn er schreibt: „Der jetzige Altar stehet 4 Stufen hoch, zu beiden Seiten ist ein Geländer, der Tisch ist steinern, die Altarwand aber von Holz sehr kunstreich geschnitzt und ganz vorzüglich gemalt. In dem untersten Fache zeigt sich, unmittelbar über dem Altartische, die Einsetzung des hl. Abendmahls gemalt. Darüber und in dem mittleren Teile der Altarwand sind Doppelflügel und Türen, inwendig und auswendig geschmackvoll gemalt, so daß man den Altar zweimal verändern, auf- und zumachen kann und die Ansicht dieser Gemälde wechselt. Auf dem äußersten Teile dieser Flügel sieht man 4 Felder, und zwar auf der Mitternachtseite die Verkündigung Mariä, auf der ersten Türe die Geburt Christi, auf der andern Jesus im Tempel sitzend unter den Lehrern, und auf der Mittagsseite die Taufe Christi im Jordan von Johannes vollbracht, meisterhaft dargestellt. Bei Eröffnung beider Türen oder Flügel erblickt man wieder 3 gemalte Felder, nämlich in der Mitte die Kreuzigung Christi, ein Prachtstück voll Leben und Ausdruck, rechter Hand den Kampf des Herrn im Garten Gethsemane, linker Hand seine Auferstehung (Taf. 40, Abb. c). Oben darüber in der dritten Abteilung des Altars steht rechter Hand und auf der Mitternachtseite das Wappen Johannis IX. von Haugwitz mit 4 Feldern, worin statt des vormaligen bischöflichen Lammes sich wechselsweise ein Büffelkopf, als das Haugwitzsche Geschlechtswappen, und ein Adler zeigen. Es hatte nämlich, als dieser Altar erbauet wurde, Johannes von Haugwitz auf das Bistum Meißen schon verzichtet, lebte aber als Domprobst zu Naumburg auf dem Schlosse Ruhethal. Gegenüber linker Hand auf der Mittagsseite befindet sich das Mügelische Ratssiegel. Darüber ist in der vierten und kleinsten Abteilung das Jüngste Gericht gemalt und oben darüber ragt ein kleines Crucifix hervor. Dieser

(1) Johann Gottlob Sinz: Geschichte der Stadt Mügeln und Umgegend. (Mügeln 1846), S. 148—150, 171—172. Joh. Fiedler und M. O. Ziesler: Chronik von Mügeln (1754), S. 129.

Digitized by Google

Altar ist 1582 ganz neu erbauet und von Mathias Krodell, Bürger und Maler zu Schneeberg, gemalt worden und kostet 70 fl. zu verfertigen, wozu der Bischof Johann von Haugwitz, der Rat, Bürgerschaft und die ganze Kirchfahrt das ihrige freiwillig beigesteuert haben. Dieser Mathias Krodell war ein sehr berühmter Künstler seiner Zeit, welcher zu Kurfürst Christians Zeiten in Dresden im Schlosse einige Wand- und Deckengemälde malen mußte und 1605 starb. Martin Krodell, welcher vermutlich sein Vater war, war ein Schüler Lukas Cranachs, daher auch wohl unser Altargemälde als ein Werk aus der Cranachschen Schule leicht erkannt wird; und seine Söhne, Matthias jun. und Wolffgang waren ebenfalls in der Malerkunst sehr berühmt, wie Meltzer[1]) bezeugt."

Von den Fresken, die Mathias Krodel zur Zeit Kurfürst Christian I. (1568—1591) im Schloß und im Stallhof (jetzt National-Hygienemuseum) zu Dresden „ufn Tünch", wie es in der Meltzerschen Chronik S. 639 heißt, gemalt hat, ist nichts mehr erhalten. Wir wissen nur noch von schwarzen Sgraffitomalereien: einzelne Krieger, Reiterzüge, Schlachtenszenen usw., mit denen alle Wandflächen des Stallgebäudes, jener Stätte für ritterliche Kampfspiele, die bald in ganz Europa berühmt waren geschmückt wurden[2]).

Hingegen besitzt die Dresdner Gemäldegalerie ein Porträt, das, deutlich auf die Cranach-Tradition weisend, fast wie ein sehr gutes Werkstattbild der Cranach-Schule wirkt. Seiner Bezeichnung: 1591 aetatis suae 49. MK (zusammengezogen) entsprechend, wird es jetzt mit Recht Mathias Krodel d. Ä. zugeschrieben, obwohl die Form des Monogramms nicht mit der Signatur des Schneeberger Apostel Petrus in der Wolfgangskirche übereinstimmt (Taf. 43, Abb. b). Daß es sich aber um einen vornehmen Schneeberger Bürger handelt[3]), geht aus dem Wappen seines Siegelringes hervor, welches mit jenem in der rechten oberen Bildecke übereinstimmend, nach Christian Meltzer[4]) das des Schneeberger Ratsherrn und Stadtrichters Franz Brehm ist. G. Sommerfeldt[5]) hat nachgewiesen, daß das Bildnis zwei Jahre nach dem Tode Franz Brehms, der auch wohlhabender Hammerherr in Unter-Plauenthal war, im Auftrage seiner Witwe Magdalena († 1596) von Mathias Krodel d. Ä. gemalt worden ist. Auch Schuchardt kannte das Bild durch Autopsie, und äußert sich im dritten Bande seines Cranachwerkes über es wie folgt: „Wenn man bei dem männlichen Bildnis eines alten Mannes mit weißem Barte, in der linken Hand ein Buch haltend, an die Bilder denkt, die ich in meinem Werke: Lukas Cranach d. Ä., Leben und Werke (Bd. I, S. 245 ff.) als Werke der Künstlerfamilie Krodel angeführt habe, so kann man bei dem Dresdner Porträt, signiert M. K. 1591, weder an einen der Krodel, noch an die Cranachsche Schule denken."

Zweifellos hat Mathias Krodels Stil nach 1582 eine Veränderung erfahren, die, wie auch die neue Signatur des Monogramms, vorläufig noch ungeklärt ist, und Schuchardts Skepsis durchaus berechtigt.

(1) Schneeberger Chronik, S. 87, 407, 639.

(2) Diese und die malerische Ausschmückung der Stallgalerie dürfte auf den namhaftesten Dresdner Maler jener Zeit, den Braunschweiger Heinrich Göding (1531—1606), seit 1570 Hofmaler des Kurfürsten August, zurückgehen. Auch Cyriacus Röder, Zacharias Wehme und Michael Treutting wirken zu jener Zeit am kursächsischen Hofe, während Mathias Krodel in den Urkunden nie genannt wird.

(3) Nicht um einen dem Kreise der Wittenberger Reformatoren nahestehenden Mann, wie Karl Scheffler vermutet.

(4) a. a. O., S. 1088.

(5) In dieser Zeitschrift, Bd. XI (1918), S. 202.

Digitized by Google

G. Sommerfeldt[1]) schreibt, auf einer brieflichen Mitteilung E. Flechsigs fußend, Mathias Krodel d. Ä. auch ein in Öl gemaltes Marienbild im Städtischen Museum zu Nordhausen zu. Das Bild stammt aus dem Nachlaß des Nordhausener Stadtphysikus, des bekannten Botanikers Magister Johann Thal, der im Jahre 1583 tödlich verunglückte. Seine Erben konnten sich bei der Erbschaftsteilung nicht über den Besitz dieses Gemäldes einigen und stifteten es deshalb dem Rathause, wo es in der sogenannten „Regimentsstube" über dem „Kammerkasten" seinen Platz fand[2]). Nach der genauen Beschreibung des wertvollen Bildes, die Julius Schmidt im elften Bande des Inventarisationswerkes der Provinz Sachsen gibt, trägt es die Jahreszahl 1564 und das Künstlerzeichen MK = M. K., welches nach einer Inschrift auf der Rückseite des Bildes den Maler Marcus Kräger bezeichnen soll. Am oberen Bildrande ist in späteren Schriftzügen aufgemalt: „imago virginis Mariae".

Es liegt trotz der Ähnlichkeit der Künstlerzeichen keine Veranlassung vor, den Namen des Malers Marcus Kräger durch jenen des Mathias Krodel zu ersetzen, da auch das Ergebnis der stilkritischen Vergleichung des Nordhausener Gemäldes mit Krodelschen Werken nicht unbedingt für die Identität des Nordhausener und Schneeberger Künstlers spricht[3]).

Auch erwähnt Meltzer[4]) einen Mathes Krodel, Maler, der um 1620 unter den Schneeberger Ratspersonen war. Vermutlich ist er der älteste Sohn des am 6. April 1605 verstorbenen Mathias Krodel d. Ä. Nach anderer Lesart soll Mathias d. J. vier Jahre vor seinem Vater, also 1601 gestorben sein. Gemälde seiner Hand haben sich weder von ihm noch von seinem jüngeren Bruder Wolfgang (geb. am 4. September 1575, gest. etwa 1627) nachweisen lassen, so daß das „Werk" der Krodel auf den Schultern des älteren Wolfgang und seines Neffen Mathias ruhend, fast ein Jahrhundert der erzgebirgischen Malkunst ein eigenartiges und hochwertiges Gepräge verliehen hat, das Schneebergs wirtschaftlich bedeutsame Stellung in den kursächsischen Landen auch auf künstlerischem Gebiete als gleichwertig erweist.

(1) Neues Archiv für Sächsische Geschichte, Bd. 41 (1920), S. 131.

(2) F. Chr. Lesser: Historische Nachrichten von der Kayserl. u. d. hl. röm. Reichs freier Stadt Nordhausen (1740). Joh. Heinr. Kindervater: Nordhusa illustris (1715).

(3) Vgl. dagegen Max J. Friedländer in Doering u. Voß: „Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen" S. 17 (Magdeburg 1905): „Rein stilkritisch läßt sich an das Braunschweiger Porträt des Goldschmieds von 1570 und die Madonna in Halbfigur im Museum zu Nordhausen (Katalog der Erfurter kunstgeschichtlichen Ausstellung von 1903 Nr. 118) eine unsignierte Madonna anschließen, die der Fürst von Rudolstadt nach Erfurt geliehen hatte (Kat. Nr. 130)."

(4) a. a. O., S. 429.

Digitized by Google

MISZELLEN.

ZUR DEUTSCHEN MALEREI UM 1500

Mit einer Tafel in Lichtdruck

Von V. CURT HABICHT

Das Bild, das ich mit den folgenden Zeilen in die Literatur einführen will, bekannt zu machen, zur Diskussion zu stellen, ist der Hauptzweck dieser Arbeit. Die eigne Meinung, die ich namentlich bez. des Autors habe, vorzutragen, ist selbstverständliche Pflicht. Mich eines Besseren belehren zu lassen, bin ich — wie stets — gern bereit. Was ich im Vorwort zu meinem Buche über die niedersächsische Malerei des Mittelalters bekannt habe: „Auch in der Wissenschaft ist das Odem spendende Gesetz der Entwicklung alles Fleißes und aller Mühen schönster Lohn, und eitle Rechthaberei bleibt auch hier der Todfeind aller Erkenntnis" ist mein Glaube, und Gerede nicht. Einen Dürer zu entdecken, scheint mir gering und eitel gegen Erlebnis und Überzeugung. Ich habe nichts vor, als der Wahrheit und unserer schönen Wissenschaft zu dienen, wenn ich meine Ansicht Berufeneren unterbreite. Und mehr soll nicht geschehen.

Zunächst das Äußerliche: Das Bild, von dem mir der Besitzer, Herr C. Hausmann in Pyrmont, freundlicherweise eine Photographie zur Veröffentlichung überlassen hat, ist ohne Rahmen 55,9 cm hoch, 39 cm breit und auf Lindenholz (mit Wurmfraßspuren auf der Rückseite) gemalt. Durch die Mitte der Tafel geht ein (in der Photographie sichtbarer) Sprung, dicht am Kinn der Maria links vorbeilaufend. Die Rückseite wurde in der Mitte des vorigen Jahrhunderts im Germanischen Museum in Nürnberg parkettiert. Bei dieser Gelegenheit scheinen die alten Verletzungen der Malerei in und neben der Sprunglinie restauriert worden zu sein. Der Vorbesitzer hat das Bild um 1848 von einem Grafen Wedel auf Schloß Evenburg bei Leer erworben. Mehr konnte ich über die Provenienz leider nicht erfahren.

Das Gegebene: Maria mit dem Kinde in der Landschaft ist aus der Abbildung zu ersehen.

Der erste Eindruck ist wohl der, einer unausgeglichenen, zwiespältigen Auffassung und Formensprache gegenüberzustehen. Ein rätselhafter Kampf gegensätzlicher Weltanschauungen und künstlerischer Ziele scheint die Ursache zu sein. Wir haben einen Meister des Überganges vom Mittelalter zur Renaissance vor uns. Zunächst das Eine: zwei Edelsteine des Bildes: der Kopf der Maria und die Landschaft sind ganz Mittelalter, Zeugen des hohen Aufstiegs der Sondergotik, Reife und Jugend zugleich. Der eigentümliche und neue Weg der späten mittelalterlichen Kunst (nichts anderes und namenlos, denn auch Sondergotik sagt das Richtige nicht), der bald verschüttete und hier schon durchkreuzte, geht einem eigenen Ziele nach. Das Wesentliche liegt in der Ankündigung eines neuen Wollens, das naturgesättigter nach Ausdrucksformen strebt, für die die empfindsame Verfeinerung eines Schongauer, der unmittelbare und lebensnahe Esprit eines Hausbuchmeisters und die Auseinandersetzung mit dem erdrückenden Vorbild der Niederländer nicht mehr genügen. An Stelle der weltumspannenden Symbolik und der ekstatischen Spiritualität des frühen Mittelalters geht diese expressive Welle auf individuelle, menschliche Töne aus. Der Naturalismus dieser Sondergotik ist nur eine und keine für sich bestehende Seite dieser Kunst. Die Gesamtanlage des Bildes verkündet laut ein neues Sehen mit geputzten Augen. Voll von Duft und Flimmern, erlebt, ist das kleine Stück Welt der Landschaft. Das Sehen ist geklärt oder vielmehr seiner Aufnahmefähigkeit bewußt geworden. Erstaunlich „beeindruckt" von der Natur erscheinen Darstellungen wie die des Flusses mit seinem Glanz, den Lichtern und den Spiegelungen der Ufer, oder die der Birke links. Anderes, wie der Himmel — unten glasig graublau, oben etwas dunkler — ist ungesehen, Schablone, Vorbildern verpflichtet. Hart, eckig und unverbunden davor die Gestalt der Maria, expressiv erlebt und gestaltet. Aber dieses Ausdrucksverlangen erwächst nicht mehr aus reiner, abstrakter Geistigkeit. Eine sehr scharfe Individualbeobachtung wird zur Klärung des einmaligen, seelischen Zustandes herangezogen. Diese mit einem dunkelgrünen Untergewand, blauem Mantel und weißem Kopftuch schlicht gekleidete Frau ist Trägerin des Ahnens mehr als des Gottessohnes, ist heimlicher Schmerzen und stiller Wehmut voll. Armeleuteahnen und Kümmernis, Scheu, Weltschmerz, Verbindlichkeit und Unnahbarkeit sind in seltsamer Weise vereint. Eine einfache, derbbürgerliche Frau, die zugleich Gottesmutter ist — wie wahr, wie tief erfaßt ist das Mysterium. Die gezierte Haltung des Kopfes, besonders die pre-

Digitized by Google

ziöse, unnatürliche Art des Zugreifens, und der Ausdruck sind die Mittel der Verdeutlichung der maiestas. Gewiß steckt hier auch Unvermögen des Künstlers, Suchen und Tasten, eigene Scheu, die diesen Eindruck erzielen, aber im Grunde ist er so gemeint — und gewollt.

Die Darstellung der Landschaft und der Maria gehen nicht zusammen, sie eint lediglich die gleiche Stärke des inneren Erlebens. Frisch wird die Wirklichkeit ergriffen, es zu künden. Rationalistische Überlegungen schweigen, nichts von Komposition, Klarheit, vorgefaßtem Ziele.

Aber dann kommt plötzlich ein befremdender, unreiner Ton in die Gestaltung. Er geht aus von dem italienisierenden Jesusputto, er macht den Spielverderber, zerstört die Einheit, welscht eine fremde Sprache. Wie gelähmt, mit eigentümlichem Versagen, beginnt das Bild links. Eine tote, weinrote, leere Fläche (von der Brust des Vogels abwärts) scheint wie ein Brett. Man hat das Gefühl, als ob der Zwang, den Eindringling in dem Bilde, den Störenfried und Verursacher der Dissonanz darzustellen, alle Unmittelbarkeit und Unbefangenheit verscheucht hätte. Verstand, Erinnerung und Wissen — anstatt Gefühl und unmittelbarem Erleben — diktieren schon die Haltung. Etwas ähnliches hatte schon Schongauer im Motiv (B. 29 I u. II) gegeben. Aber dessen Stich kann Vorbild hier nicht sein. Alle Formen sprechen für einen Italiener der Richtung Perigunos oder Lorenzo di Credis, wenn es auch nicht möglich ist, das unmittelbare Vorbild zu nennen. Die schwammigen, weichen Formen des Körpers, die den Putti entnommene Typisierung des Gesichtes mit den Pausbacken, die Lagerung der in der Ruhe noch bewegten Beine sagen darüber genug. Weniger, aber doch genügend, sind auch die Farben von dort bestimmt, besonders das weißrötliche Inkarnat (Haare rötlichbraun mit hellweißgelben Lichtern, Augen graublau mit schwarzer Iris). Sehr aufdringlich und des Aufwandes nicht wert die Deutegebärde. Wirklich beobachtet, frisch dagegen der am Schnuller pickende Vogel. Auch in den Farben reizvoll: Brust weiß, olivgrüne Hals- und Rückenfedern, schwarz-weiße Schwanzfedern. Diese Empfänglichkeit für gesehene zarte Farbtöne viel stärker und geschlossener noch in der Landschaft — und jedes in auffallendem Kontrast auch zu der zarten, konventionellen Beschränkung bei der Maria. Die breiten Lokalfarben verschwinden. Das Spiel der vielfältigen Erscheinung, die Eindrücke, besonders überraschend in der farbigen Wiedergabe des Flusses festgehalten, in dem das Blau des Himmels, das Weiß der Wolken, das Grün der Uferbüsche und das Weinrotviolett des Hauses spiegeln und mit der graublauen Färbung des Wassers selbst überraschend zusammengehen. Auch die feinen Oberflächenreize der Birke mit ihrem schwarzgrünen Stamme und weißen Flecken, der fast aufgelösten Blattkrone in hellgrüngelben Tönen auf dunkleren grünen sind scharf aufgenommen und malerisch gepackt. Breit, pastos als grüne Flecken mit helleren, häkchenartigen Tupfen die Uferbüsche. Ähnlich das Stückchen Hügelland rechts. Sehr zart der hellgelbe Weg. Braunere und dunklere Töne im übrigen in den Büschen der rechten Seite.

Trotz Zwiespältigkeit und Unausgeglichenheit im ganzen besitzt das Bild in den starken Stellen: Landschaft und Madonna so viel Qualität, daß es wohl der Mühe wert ist, den Fragen einer näheren Bestimmung nachzugehen,

Zunächst die zeitliche Ansetzung. Die Gesamteinstellung, die künstlerische Grundabsicht lassen keinen Zweifel, daß das Bild aus spätmittelalterlicher Gesinnung erwachsen ist, allerdings nun aber bei einem Künstler, in dem sich eine offenbar erstmalige, oder wenigstens sicher noch nicht oft bewältigte Auseinandersetzung mit der Formenwelt der italienischen Renaissancemalerei vollzogen hat.

Die naive und hart aneinanderstoßende Verkoppelung zweier Formwelten spricht ferner dafür. Wie sich die Behandlung des gleichen Themas nach einer gewissen Sättigung mit den Renaissancebegriffen — und Formen vollzieht, sind wir leicht in der Lage, an einem Bilde des Germanischen Museums zu prüfen, das E. Braun[1]) Hans Baldung zuschreibt und in die Zeit um 1520 verlegt. Zweierlei ist von vornherein für das ungeübteste Auge mühelos festzustellen: Einmal nämlich, daß das Nürnberger Bild später entstanden sein muß als das unsere und ferner, daß Beziehungen zwischen beiden Bildern bestehen. Soviel schwächer, innerlich ärmer vor allem das Baldung zugeschriebene Bild ist, hat es doch „Vorzüge", die aus einer klareren Anschauung der Renaissanceabsichten stammen. Wir sehen den Dürerschüler Mängel der Zwiespältigkeit und Unausgeglichenheit sorgfältig vermeiden. Er verbindet Figur und Landschaft, schließt die Gruppe: Mutter und Kind als Masse dicht zusammen, einbezieht das im Motiv beibehaltene Kind in eine angestrebte Dreiecks-komposition, nähert den Typ und die Gestalt der Maria an den italienischen des Jesusputto.

(1) Vgl. E. Braun: Studien aus der Gemälde-Gal. des Germ. Mus. s. Mitteil. aus dem German. National-Museum 1895, Tafel V.

Digitized by Google

Die Meerkatze in dem Bilde gibt einen Fingerzeig. Wir haben das Verhältnis unseres Bildes zu dem Stich Dürers festzustellen. Auch hier sprechen die Formen kräftig genug, um eine spätere Ansetzung des Stiches (B. 42)[1]) vernehmen zu können. Die geschlossenere Einheit des Ganzen die gelecktere, weit stärker italienisierende Madonna, der veränderte Typ des Schönheitsideals, die vielen formalen Gefälligkeiten und einschmeichelnden Töne genügen für diese Aussage. Welcher Zeitpunkt damit für die Entstehung unseres Bildes gewonnen ist, bleibt deshalb unklar, weil der Stich bald um 1506, bald um 1499 datiert wird. Ich lasse diese Frage unentschieden, stimme aber der früheren Ansetzung zu. Wir haben überdies weitere Möglichkeiten, die zeitliche Eingrenzung vorzunehmen. Dürers Madonna von 1506[2]) im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zunächst. Das von manchen hochgepriesene, rein aus Vernunft, aus bewußter Formenrivalität geschaffene, dem Mittelalter gänzlich abgeschworene Bild verrät seine spätere Entstehung in jedem Zuge, ja es mutet wie eine „gereinigte" Fassung unseres Bildes an.

Wir gehen weiter — und stoßen plötzlich auf einen sehr engen Zusammenhang unseres Bildes wieder mit einer Arbeit Dürers, und zwar mit der Madonna und dem Kinde in der Anbetung der hl. 3 Könige des Marienlebens[3]). Die Gesamthaltung der Maria, Körperwendung und besonders die eigentümliche Kopfhaltung decken sich fast genau. Auch bei dem Christusknaben stimmen die Lagerung des Körpers, Kopfhaltung, Armbewegung im wesentlichen mit denen unseres Bildes überein. Ferner erscheinen hier wie dort die von einem Tuch knollig verdeckten rechten Hände der Maria, Gewanddarstellung, Kopftuch, die unter demselben hervorringelnden, auf die Schultern fallenden, Locken der Maria. Es kann kein Zweifel sein, daß, wenn überhaupt irgendwo, so hier, engste Verbindungsfäden laufen. Aber welche? Ist unser Bild Kopie — oder später entstanden, oder ist das Verhältnis umgekehrt? Dies sind die brennendsten Fragen. Bei näherem Zusehen wird es deutlich, daß der Holzschnitt eine Reihe von Änderungen aufweist, die man durchaus als Verbesserungen oder zum mindesten als Äußerungen einer fortgeschritteneren Entwicklung anzusprechen hat. Statt der stracken, unnatürlichen, parallelen Beinhaltung (der offenbar ängstlich übernommenen) unseres Bildes ist die des Holzschnittes gesehener, „richtiger". Hier zieht der Knabe das rechte Bein etwas gekrümmt an und hat das linke freier und der Drehbewegung nach links entsprechender liegen. Die ungeschickte Deutegebärde der linken Hand ist aufgegeben. Die unmöglichen, wurstartigen Einschnürungen des rechten Armes des Bildes haben einer Klärung trotz der beschwerlicheren Mittel Platz gemacht. Die scharf eckige Haltung des Kopfes der Maria, Härten, wie das vorspringende Kinn im Bilde, sind im Holzschnitt leicht, aber zum Vorteil eines sanfteren, ausgeglicheneren Schönheitsideals, geändert.

Der Holzschnitt stellt eine weitere Fassung des gleichen Motivs und Gedankens dar, und, da er vor 1498 entstanden ist, gehört unser Bild in eine Zeit kurz vorher.

Dürer, kurz nach der ersten italienischen Reise! — dies ist in der Tat mein Urteil beim ersten Zusammentreffen mit dem Bilde auch gewesen. Ich habe diese — für mich feststehende, aber manchem vielleicht zu kühn erscheinende — Ansicht noch zu vertreten.

Die zeitliche Ansetzung um 1497 dürfte unwidersprochen bleiben. Ein Dürerschüler schaltet somit aus. Die Beziehungen zu dem Holzschnitt des Marienlebens sind nicht zu leugnen. Ein Dürerschüler verarbeitet später das doch wohl von Dürer stammende Motiv: Baldung im Nürnberger Bild. Ein Vorläufer Dürers? Es müßte dann schon ein Doppelgänger sein. Solche Schemen sind beschworen. Allein — Gleichstrebende hat es wohl sicher gegeben, namentlich dem tastenden, noch unsicheren, jungen Künstler nahe kommende Verbindungen mit gesicherten Werken Dürers sind deshalb aufzuweisen. Ich nehme zunächst noch einen Holzschnitt: Die hl. Familie mit den 3 Hasen (B. 192)[1]), da diese Arbeit gleichfalls um 1497 gesetzt wird.

Im wichtigsten, in der künstlerischen Grundeinstellung, überwiegt durchaus die mittelalterliche Auffassung, verbunden zugleich mit einem leidenschaftlichen Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten (Sondergotik). Angeklammert an Schongauer Schöpfungen, ängstlich und rührend unfrei, wird doch im ganzen von einem Welt-und-Lebensgefühl und einem Formenwille Kunde gegeben, die dem verehrten Vorbild fremd sind. Wie bei unserem Bilde vermag der neue Geschmack nicht mehr als eine Episode abzutrotzen — und wieder ist es der Jesusknabe, der in allen Formen und mit seinem Malochio-Kettchen die Übernahme italienischer Vorbilder nur zu deutlich verrät. Im

(1) vgl. v. Scherer: Dürer. Stuttgart und Leipzig 1906, S. 118.
(2) v. Scherer: S. 31.
(3) vgl. Scherer: a. a. O., S. 212.

(1) vgl. Scherer: a. a. O., S. 171.

Digitized by Google

Deutscher Meister um 1500 (Dürer?): Maria mit Kind.
Pyrmont, Privatbesitz.

Zu: V. C. Habicht, Zur Deutschen Malerei um 1500.

Digitized by Google

Digitized by Google

einzelnen weisen die beiden Marien engste Verwandtschaft auf. Der Frauentyp, Kopfhaltung, Kopftuch, Falten, die unter dem Kopftuch hervorkommenden Locken sind überraschend gleichförmig gestaltet.

Unter den Gemälden steht der um 1497 entstandene Studienkopf einer Frau (Paris, Nationalbibliothek)[1]) unserer Madonna am nächsten. Das Pariser Bild ist offenbar eine Bildnisstudie. Desund der en-face-Haltung wegen sind charakteristische Eigentümlichkeiten des Pyrmonter Bildes, so die herbe Eckigkeit der Haltung und des Kopfes, nicht zu erwarten. Trotz der verschiedenen Aufgaben und Lösungen lassen sich aber leicht Übereinstimmungen bei den wohl zeitlich nahestehenden Arbeiten feststellen. Man vergleiche die seltsamen chamäleonartigen Augen mit ihren schweren halbkugeligen Oberlidern, ferner die scharf abgesetzten, kapselförmigen Unterlider. Hier machen sich neben der Identität des Schönheitsideales überhaupt auch ganz überzeugend für die gleiche Künstlerindividualität die berühmten oder berüchtigten Marotten der Handschrift bemerkbar.

Für die Landschaftsdarstellung lassen sich ebenso weitgehende Übereinstimmungen in dem Pyrmonter Bilde mit gesicherten Werken Dürers aufweisen — und zwar auf den Weimarer Bildnissen[2]), dem Kasseler[3]) und dem Krell-Porträt[4]).

Die allgemeinen Übereinstimmungen lasse ich beiseite. Dagegen sind es bestimmte Eigenarten, unauffällige, nicht leicht nachahmbare, die vollste Beachtung verlangen. Ich meine die typischen, duftigen Buschbehandlungen mit den, auch in der Farbe übereinstimmenden, häkchenartigen, helleren Farblinien, die impressionistisch die gebogenen Umrisse festhalten. Ferner stimmen Farbe der Wege, der braungrünliche Ton der Erde, besonders aber die hohen schlanken Birkenbäume mit ihren schleierartigen Kronen (Krell-Porträt) und die grünblauen Himmelsdarstellungen völlig überein.

Ich kann mich nach allem nicht dazu entschließen, an einen Doppelgänger Dürers (ein Schüler scheidet völlig aus) als den Urheber des Bildes zu glauben — und sehe aus zwingenden Gründen nur die Möglichkeit, Dürers Hand anzuerkennen. Es ist ein Werk aus der Sturm- und Drangzeit, der suchenden und tastenden Jahre des Werdenden — und wie alle solche Arbeiten — naturnotwendig — ohne weiteres mit dem offiziellen Dürer schwer zu vereinen.

Allein — das muß das Schicksal aller Zeugnisse des jugendlichen Genius bleiben — und die Forschung hat es zur Genüge bewiesen, daß dem so ist.

Das Bild, als Dürer anerkannt, würde eine willkommene Bereicherung unserer Vorstellung von der Schaffensweise des jungen Meisters bedeuten. Zunächst der wunderbaren Vergleichsmöglichkeit mit dem motivisch ähnlichen Bilde von 1506 in Berlin wegen, denn hier könnten die Freunde des expressiven, der mittelalterlichen Kunst noch treu verbundenen, Dürer eine Stütze erhalten, seine Auseinandersetzung mit der artfremden, rationalistischen Formensprache zu bedauern, zumal die Ansätze zu einer neuen, eigenen Ausdruckskunst entscheidend und deutlich erkennbar werden. Ferner wird die an sich nicht große Zahl der Jugendwerke mit einer religiösen Malerei bereichert, die wir für diese Zeit seither überhaupt noch nicht besaßen. Denn der später entstandene Dresdner[1]) und der Münchner[2]) Paumgärtner-Altar sind doch bereits — wie die jüngsten Untersuchungen von Hagen und Secker erwiesen haben — reichlich mit dem neuen Öle gesalbt. Es bleibt eigentlich nur die Wiener Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1503[3]). Zweifellos aber auch schon ein geschlosseneres, reiferes und einheitlicheres Werk. Aber — trotz dieser „Fortschritte" durchaus nicht mehr das, was ohne den Verführer des neuen Stiles hätte werden können. Der Vorzug des Pyrmonter Bildes beruht in seiner schlichteren Ursprünglichkeit, in der größeren Stärke der Erlebnistiefe. Diese aber, Herzschlag und überverstandesmäßiges Empfinden suchen wir jetzt wieder mehr in der Kunst als Form, Formenreife und -glätte — und so wird unsere Tafel sicher berufen sein, nicht der Wissenschaft allein zu dienen. Und das scheint mir wertvoller — wie Entdeckung, Beweise und Zustimmung.

(1) vgl. Scherer: a. a. O., S. 9 (rechts).
(2) vgl. Scherer: a. a. O., S. 11.
(3) ebenda S. 12 (rechts).
(4) ebenda S. 12 (links).

(1) ebenda S. 19.
(2) ebenda S. 20 ff.
(3) vgl. Scherer: a. a. O., S. 25 (rechts).

Digitized by Google

DIE ERSTE BESPRECHUNG DER CORNELIUSSCHEN ZEICHNUNGEN ZUM FAUST

Von KARL SIMON

Cornelius' Zeichnungen zum Faust erschienen im Stich 1817 bei Wenner in Frankfurt. Die Mehrzahl der Blätter war während eines Aufenthaltes in Frankfurt a. M. 1809—11 entstanden, und schon damals haben sie, was bisher unbekannt war, eine öffentliche Besprechung erfahren. Verfaßt ist diese von Helmine von Chézy geb. von Klenk, einer Enkelin der Karschin und selbst Dichterin — von ihr rührt z. B. der Text zu Webers Euryanthe her — einer Frau, die in ihrem Lebenslauf, ihren Schicksalen und der Unausgeglichenheit ihres Wesens eine echte Vertreterin der Romantik war. Sie hielt sich eine Zeitlang am Hofe des Fürsten Primas Karl von Dalberg in Aschaffenburg auf, und dort wurde sie mit dem katholischen Philosophen Professor Windischmann bekannt, der ihr eines Tages die Originale der Cornelius'schen Faust-Zeichnungen zeigte. Gewiß sollte auch Dalberg für sie interessiert werden. Sie schrieb dann über die Zeichnungen eine Besprechung, die sie in ihren Lebenserinnerungen selbst erwähnt, ohne noch angeben zu können, wo sie erschienen sei. Der Aufsatz konnte indessen wieder aufgefunden werden und zwar in der Zschokke'schen Zeitschrift: Miszellen für die neueste Weltkunde, V. Jahrg., Aarau 1811, Nr. 80 (5. Oktober), S. 317. Die Besprechung ist einmal deswegen interessant, weil sie endlich den Streit darüber zu Ende bringt, welche Blätter bereits damals in Frankfurt entstanden waren und welche nicht[1]). Es sind dies: Auerbach's Keller, erste Begegnung, Marthe's Garten, Fahrt zum Brocken, Gretchen in der Kirche, Rabenstein, Skizze zur Mater Dolorosa. Zweitens aber ist die Besprechung nicht uninteressant für den Eindruck, den die Zeichnungen auf ein dichterisch veranlagtes und geistig fein gebildetes Gemüt der damaligen Zeit gemacht haben. Neben manchen weiblichen Überschwenglichkeiten findet sich manch durchaus klares Urteil. Nach den Beurteilungen der wenigen Cornelius'schen Zeichnungen für die Weimarer Preisausschreiben durch die W. K. F. ist es die erste Besprechung einer Cornelius'schen Schöpfung, und zwar nicht aus dem klassizistischen Lager, sondern aus dem Kreis der Romantik, eine Probe literarischer Kunstkritik aus den Anfängen der deutschen Kunstkritik überhaupt, gewidmet einem Werke der neuen revolutionären Kunst, das wie eine Fanfare wirken sollte. So wird sich die Wiedergabe an dieser Stelle rechtfertigen.

Die Schlußverheißung darf auch heute noch und heute wieder als erfüllt gelten, wo der Verlag D. Reimer, bei dem später die Cornelius'schen Zeichnungen zum Nibelungenlied erschienen, eine sehr würdige und mit Dank zu begrüßende Neuausgabe des Faust mit Originalzeichnungen des Cornelius veranstaltet hat, die auf diese Weise zum ersten Mal in den Dienst der eigentlichen Illustration gestellt werden[1]).

Über Kornelius' Zeichnungen zum Faust.
(Bruchstück aus einem Briefe.)

Frankfurt, im August 1811.

Noch ganz ergriffen von einer selten-schönen Anschauung eile ich, sie in der Erinnerung noch einmal mit Dir zu genießen. Wenn ein so reich begabter und in den Jünglingsjahren schon zur Virtuosität gediehener Künstler, wie Cornelius, den Weg, den jetzt mancher Künstler aus Überzeugung wählt, auch einschlägt, und zwar auf eine eigentümliche Weise, so läßt sich von neuem viel für die Kunst hoffen.

Dieser Weg ist der, den Albrecht Dürer, und auch herrliche alte Niederländer, gegangen sind: Darstellungen im religiösen symbolischen Geiste und im Kostüm des Mittelalters. Hier allein noch herrscht ächt karakteristischer Styl; dies ist die einzige Form, in welcher noch die ganze Lebendigkeit einer schönen inneren Erzeugung in voller Kraft ausgehaucht werden kann. Der Malerei ist sie die günstigste, unseren Ideen noch immer die am mindesten entfremdete; sie ist die einzige, welche weder die Kälte der griechisch sein sollenden Darstellungen in sich abspiegelt, noch die in Form und Stoff merkbare Erschlaffung der jetzigen Zeit; sondern sie trägt noch Funken in sich, des ächten Geistes einer kräftigen Vorzeit, einer Vorzeit, deren Bewußtsein noch jede wahrhaft deutsche Brust als ein stolzer Schmerz füll und bewegt.

In wie fern Kornelius diesen Styl und Geist ganz rein in sich aufgenommen und so, daß er nirgend in Manier ausartet, steht mir zu beurtheilen nicht zu. Ein Reiz, wie der, welcher in diesen Zeichnungen waltet, besticht gar leicht das

(1) Vgl. meinen Aufsatz: Aus Peter von Cornelius' Frankfurter Tagen. Zeitschr. f. bild. Kunst XXIX (1917), H. 8. S. 184.

(1) Goethes Faust. Der Tragödie erster Teil mit Zeichnungen von Peter Cornelius. Eingel. von Alfr. Kuhn, Berlin. Dietrich Reimer 1920. Pr. Mk. 60.—, Luxusausg. Mk. 300.—

Digitized by Google

Auge, indem er das Herz rührt, weil er aus einer reinen Quelle des Schönheitssinnes entfließt. Wie in einem köstlichen Brillianten, der von allen Seiten Licht und Farbe schöner und reicher wiederstrahlt, weil er alles in sich konzentriert: so ist auch in diesen Kompositionen die Lebensansicht auf das gehaltvollste und wärmste aufgefaßt. In manchen dieser Gestalten entfaltet sich der Reichtum und die Blüthe des Lebens. Es sind solche, die nur einmal gesehen werden dürfen, um stets in uns lebendig zu sein; bei denen auf einmal hell zum Bewußtsein hervortritt, was dunkel im Innersten schlief; die bloß abspiegeln, was eine reine Seele in sich selbst als das köstlichste trägt.

Das erste Blatt zieht mich weniger an, so witzig und lebendig auch alles dasteht. Es ist die Szene im Gewölbe. Die zwei Gesellen halten ihre Mitbrüder an den Nasen. Die Angegriffenen wehren sich mit Leib und Seele. Der „Schmeerbauch mit der kahlen Platte" ist mit Shakespeare'schem Witze dargestellt. Die drei anderen sind recht durch das Wasser gezogene Naturen. Hier ist nicht die Hogarthische Karrikatursucht, sondern ächter Humor. Mephistopheles und Faust entschweben; des Ersteren Blick und Lachen spricht deutlich aus: „und merkt euch, wie der Teufel spaße!" — Faust sieht sich noch im Verschwinden mit tiefer unwilliger Wehmut um. Das luftige Emporschweben ist sehr meisterhaft; Zeichnung und Kostüm sind Dinge, die mit dem Geist dieser Sachen in Harmonie stehen, und bei Kornelius garnicht mehr des Lobes bedürfen, da er sich genugsam als Meister darin bewiesen.

2. Straße; Gebäude, eine leicht und schlank aufstrebende gothische Kirche; Gretchen ein in Schönheit blühendes Mädchen. Rasch und trotzig, mit festem Schritt wendet sie sich von Faust: „bin weder Fräulein, weder schön, kann unbegleitet nach Hause gehn!" So recht das ungebrochene jungfräuliche Wesen. Sie ist doch auch froh, daß sie schön genannt worden ist, aber Scham und Trotz bemänteln die Freude. Faust steht da recht abgeführt mit dargebotenem Arm und entzückten Liebesblicken. Die Scene ist so lebendig, daß man sie von selbst versteht.

Im Hintergrunde lauscht der Verworfene. Er freut sich auf das Abentheuer.

3. Die zwei Paare spazieren im Garten. Gretchen hat die Blume gezupft: Er liebt mich! Faust hat seinen Arm um sie geschlungen und gesagt: Weißt du auch, was das heißt: Er liebt Dich? — Sie neigt das blühende, liebeverklärte Angesicht gegen die Hand, mit welcher er ihre Rechte an das Herz drückt und läßt die zarten Fingerspitzen der Linken in des Geliebten umschlingende Hand gleiten. Es ist die süßeste, unschuldsvollste Hingebung der Liebe. Die Gruppe ist mit der zartesten Innigkeit gedacht und von unendlicher Schönheit.

Einfacher und freundlicher als die zierliche Kleidung Gretchens läßt sich nichts denken, und nun dieser jungfräuliche knappe Schmuck um die reizvollste Bildung, um den schlanken Bau der blühenden Gestalt. Nur keine Falte, die nicht mit raphaelischem Anmutssinn gewählt wäre! — Man freut sich mit Erstaunen über eine sinnreiche, blühende Eleganz, die ganz eigenthümlich und mit als das Schönste dasteht, was sich erreichen läßt. — Um die Liebenden her sprießen Blumen. Auf dem Dachgiebel des Hauses sitzt ein einsames Täubchen.

Das gegenseitige Paar, Mephistopheles und Frau Marthe, ist im vollsten Gegensatz gedacht; zu witzig und lebendig um beschrieben zu werden. Lies im Faust, so wirst du sie vor dir sehen. Mephistopheles sagt: er ist ihr gewogen, und Marthe: und sie ihm auch, das ist der Lauf der Welt! Ihr frohlockender Blick nach Gretchen hin zeugt von der Schadenfreude, daß Gretchen nun auch werde, wie ihrer Eine.

Mephistopheles trägt die Hahnenfeder, die Kappe sorgfältig über die Ohren gezogen; in jeder Zeichnung verräth sein ganzer Anzug den verkappten Satan. Selbst seine Gesichtszüge sind nur wie eine schlechte Kappe über die Verworfenheit und den Ingrimm seines Wesens gezogen, die überall durchschauen. Meisterhaft hat der Künstler seine Beine verdreht, und der ganzen Stellung eine satanische Gelenkigkeit verliehen. Die aufgehobene Hand mit den Krallen, die man für lange Nägel ansehen könnte, ist nicht minder karakteristisch.

4. Mephistopheles und Faust auf der Fahrt zum Brocken. Das Irrlicht zieht vor ihnen her, sehr fantastisch und glücklich dargestellt. Mephistopheles packt „des Felsens alte Rippen", weil sich der Windstoß erhoben hat. Faust schreitet einher in seiner ganzen Zerquetschung. In tiefes Nachdenken versunken hauset er unter den Trümmern seiner verfallenen Welt. Das Heer der Ratten, Eidexen und Molche trabt dem Mephistopheles nach. Giftschwämme bezeichnen seine Spur. Meerkatze, Schuhu, Fledermaus, das ganze Reich der nächtlich feindlichen Tierarten zeigt sich hier. „Seht die alten Felsennasen, wie sie schnarchen, wie sie blasen!", auch dies Bild ist glücklich versinnlicht. Im luftig duftigen Hintergrunde, wo die Hexen schweben, lieset man wahrlich den Faust Vers um Vers.

Digitized by Google

5. Eine herrliche Kirche. Gretchen sinkt um, der böse Geist hinter ihr, flüsternd: Luft Dir, Licht Dir, weh! — Gretchen erreicht mit matter Hand die betende Frau vor ihr: Nachbarin euer Fläschchen! — Um sie her eine vortreffliche Gruppierung betender Gestalten. Das gänzliche Alleinsein der Verlassenen, an deren Schmerz niemand Antheil nimmt, ist hier schauderhaft. So wie, wenn in einsamer Nacht das zerrissene Herz den Verlust des liebsten Gutes beweint, und doch die ewigen Lichter des Himmels in freundlicher Klarheit einherwandeln, die Düfte erquickend wehen, die Nachtigallen singen und alles Schöne und Liebliche nur mit schärferen Pfeilen an das Herz dringt, eben weil es so herrlich und ungetrübt dasteht: eben so ist auch hier die Innigkeit heiterer Andacht, die Majestät und Schönheit der heilichen Stätte, zu dem schmerzgefolterten verrathenen Herzen des armen Mädchens — und noch schmerzhafter ist der Gegensatz einer frommen glücklichen Mutter, welche betet, ihr eines Kind auf dem Arm, dem ein anderes ihr zu Füßen einen Appfel reicht; Eine Gruppe von Rafaelischer Schönheit! — Du Arme, die Mutter werden soll, die, was Leben und Liebe glühend erschaffen, auf das Geheiß der finsteren Gewalten selbst zerstören wird: kannst du es ertragen, wenn du eine glückliche Mutter siehst, der ihr Kind zulächelt? —

6. Die kurze Scene:

Faust: Was weben die dort um den Rabenstein?
Meph.: Weiß nicht, was sie kochen und schaffen.
Faust: Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich.
Meph.: Eine Hexenzunft.
Faust: Sie streuen und weihen.
Meph.: Vorbei!

Hier steht diese Scene. Vorn im Fluge Mephistopheles und Faust einhersausend auf Höllenpferden. Faust schaut um sich nach dem gräßlichen Rabenstein. Auf das Rad sind Körper geflochten. Gräßlich schwebt obenauf ein Kopf mit Haaren. Beil und Block, davor Gretchen als Büßende geführt; über sie der Mutter Geist, hinten ein Zug satanischer Gestalten mit Mordgewehren. In den Lüften schweben Geister. Hinter dem Rabenstein liegen, wie in Staub und Reue hingeworfen zwei verhüllte Männer, das ganze ist transparent, von dünnem Nebel umwoben, geisterhaft und in Hintergrund gestellt. Die Gruppe der Reiter ist undenkbar schön, von gewaltiger Kraft und feuriger Darstellung. Der Mephisto ist hier frappanter als irgendwo! Ein kluger Teufel: die alten Meister pflegten ihn mehr viehisch darzustellen, die neuere Zeit belehrt uns anders. In diesen Zügen liegt der Typus der weltverwüstenden Grausamkeit, die so rasch als bedächtig zu Werke geht. Wo der Teufel erscheint, hat er gewiß kein anderes Gesicht.

Der schöne Gedanke, die Marter des geretteten Gretchens als Vision darzustellen und dieser Scene anzuschließen hat mich besonders gerührt.

7. Eine Skizze, Gretchen vor dem Bilde der Mater Dolorosa. Ein Klosterzwinger. In einer Nische von Blumen umgeben, das Bild der schmerzhaften Mutter, das Schwert im Herzen, wie sie auch auf den ältesten Abbildungen des Christentums steht. Nach der Skizze zu urteilen, wird sie unnennbar schön sein:

Das Schwert im Herzen
Mit tausend Schmerzen
Stehst du bei deines Sohnes Tod:
Zum Himmel blickst du
Und Seufzer schickst du
Zum Herrn für dein und seine Noth!
O neige
Du Schmerzensreiche, dein Antlitz gnädig meiner Noth!

Gretchen knieend, die Blumen opfernd, mit Thränen netzend, im Schmerz unendlich schön. Die ganze Anlage der Dichtung brachte es so mit sich, daß sie das Schönste sein muß, die am innigsten an das Herz geht. Hier erscheint der Schmerz mit Jugend und Schönheit vereinigt in seiner rührendsten Gestalt.

So lebendig reich und kraftvoll als diese Scenen selbst in der Dichtung stehen werden sie auch in diesen Versinnlichungen leben, und fortdauernd anregen, freuen und beleben.

Helmine von Chézy, geb. v. Klenk.

Digitized by Google

REZENSIONEN

HENRIK CORNELL, Sigtuna och Gamla Uppsala. Ein Beitrag z. Kenntnis der engl.-schwedischen Beziehungen im 11. Jahrh. (schwedisch). Stockholm 1820. 109 S. 4° mit 72 Abbildungen u. 5 Tafeln.

Die ältesten Kultstätten Schwedens, das zwischen Stockholm und Upsala gelegene Sigtuna und Alt-Upsala bilden von erhaltenen Kirchenbauten den Gegenstand dieser schlichten Untersuchung über den Ursprung der Bauweise des in die Landschaft Uppland eindringenden Christentums. In Sigtuna stehen zwei in ihrer derben Einfachheit ungemein wirkungsvolle Kirchen in Trümmern: S. Per, ein quadratischer Turm mit drei in den Achsen anschließenden Nischenkapellen und einem zweischiffigen Langhaus im Westen, das mit einem zweiten Turm abschließt; S. Olof mit einem rechteckigen Mittelturm über einem dreischiffigen Pfeilerlanghaus, wobei das Turmjoch seitlich in ein kurzes Querschiff ausladet. Beide Kirchen sind vor 1134, wahrscheinlich nahe nach 1080 anzusetzen. Dagegen ist die noch im Gebrauch befindliche Kirche von Alt-Upsala nach 1130 entstanden. Der Turm beherrscht hier völlig, was im Laufe der Jahrhunderte um ihn herum entstand; einst bildete er die Vierung, jetzt den Westteil des verkleinerten Kirchenbaues. Cornell vergleicht mit dieser Kirchengruppe eine Anzahl Landkirchen, um zu zeigen, daß sich der alte Typus weitergebildet habe, aber vereinfacht wurde. Für den Ursprung verweist er auf verwandte Turmkirchen in England und bringt damit in Zusammenhang die geschichtlichen Nachrichten über die englische Mission in Schweden.

Ich weiß nicht, ob dieser Ableitung auf die Dauer zuzustimmen sein wird. Die angelsächsischen Kirchen Englands, deren Besichtigung im Sommer 1920 ich der Güte des bekannten Oxforder Theologen Dr. Headlam (dem Entdecker vom Kodscha Kalessi) verdanke, lassen doch eine andere Lösung möglich erscheinen. Cornell bildet selbst einen dieser Turmbauten, den Turm von Earls Barton ab. Nun ist dieser aber eine so überzeugende Nachbildung eines Holzturmes in Stein und Gußmauerwerk, daß man ruhig sagen kann, die Holzform sei hier in geradezu lächerlicher Ängstlichkeit in das andere Baumaterial übertragen. Andere Denkmäler sprechen eine ähnlich deutliche Sprache, vor allem sind die in Stein nachgebildeten, holzgedrechselten Säulen (Fensterteilungen), von denen auch Cornell einige abbildet, bezeichnend. Auf der Autofahrt mit Headlam konnte ich auch den Sitz Bedas in Yarrow besuchen. Dort haben Ausgrabungen ganze Reihen solcher sonst vereinzelt an Kirchen noch an Ort und Stelle erhaltenen Fenstersäulen zutage gefördert. Es scheint mir nun sehr wohl möglich, daß ohne nähere Kunstbeziehungen zwischen England und Schweden an beiden Orten in gleicher Weise Baugewohnheiten des alten Holzbaues in den Steinbau übernommen wurden. Das Buch Cornells bietet für die Behandlung solcher Fragen eine ausgezeichnete Unterlage. Es ist sehr dankenswert, daß die Lokalforschung einmal zusammengefaßt und auf entwicklungsgeschichtliche Ziele hingelenkt wird. Das dürfte der Denkmalkunde auch in Schweden wichtige neue Beobachtungsanregungen geben.

Einer eigenen Untersuchung wird die Anwendung von Gewölben in der Kirchengruppe von Sigtuna und Gamla Upsala bedürfen. Hat sie der nordische Steinbau selbständig entwickelt, sind sie im Anschluß an den Holzbau geworden oder handelt es sich um Übertragung aus dem Süden? Die Kreuzrippen im Turmjoch von S. Per erwecken im Zusammenhange mit den Tatsachen in Gotland (Roosval) Beachtung. Die Tonne im linken Seitenschiff des Chors von S. Olof ist doch alt? Josef Strzygowski.

WILH. LORENZEN, De Danske Dominikanerklostres Bygningshistorie. Kopenhagen 1920. In Comm. bei Gad.

Wenn unter den ländlichen Kirchen Dänemarks 93 vom Hundert dem romanischen Stil angehören und davon 688 Beispiele des jütischen Granithausteinbaus, vielleicht der schönsten Leistung des wurzelecht germanischen Baugeistes sind, so kann es nicht wundern, daß die Aufmerksamkeit der Forscher stets von den Werken jener Periode gefesselt wird. Zwar gibt es Übersichten über das gesamte Gebiet der Baukunst bis herab auf die Erzeugnisse der neuesten Zeit, aber alles, was nach der des früheren Mittelalters geschaffen ist, entbehrt jener Anziehungskraft, die sich bei den früheren bewährt. Mackeprang in seinem ausgezeichneten Buch: „Unsere Dorfkirchen", Kopenhagen 1920, kann für das Romanische auf der Fülle der Forschungen fußen. Aber schon für die Zeiten des 13. J. werden die Unterlagen mangel- und lückenhaft. Hier ist nun Wilhelm Lorenzen

Digitized by Google

mit großem Fleiß und Verständnis beschäftigt, eine der Lücken auszufüllen. Er hat die Klosterbauten gewählt. Die Erforschung dieses Gebiets bietet den Vorteil, sich in besonderem Maße auf dem Grunde gesicherter geschichtlicher Überlieferungen bewegen zu können. So gibt der Verfasser sein Werk unter dem Titel: „Die Baugeschichte der dänischen Klöster" heraus, doch mit Beschränkung auf die Zeiten nach der Periode des romanischen Stils. Der erste Band (1912) behandelt die Klöster der Heiligen-Geist-Stiftungen (vgl. Zeitschrift für die Geschichte der Architektur 1912, S. 224), der zweite von 1914 beschäftigt sich mit den Grauen oder Franziskanerklöstern (s. Kunstchronik 1914/15, S. 97 ff), und der dritte jetzt erschienene macht uns mit den Dominikanerklöstern bekannt, 20 an der Zahl, darunter zwei für Nonnen. So wichtig der Inhalt im Zusammenhang mit der Geschichte der dänischen Kultur und Baukunst ist, so dürfen wir das Werk doch nur kurz anzeigen: in dem unerläßlichen Streben, den Stoff zu erschöpfen, wird uns vieles vorgeführt, was fürs Allgemeine nicht von größerer Bedeutung ist. Der Band in Quartformat hat hundert Seiten Text. 32 Abbildungen und 7 Tafeln. Bedeutende Leistungen des Ordens sind wenige vorzuführen. Ein wesentliches Ergebnis ist, daß der Bautrieb der Prediger nicht heftig gewesen ist und hinter dem der Franziskaner, die in 29 Klöstern tätig waren, nicht unerheblich zurückgestanden hat. Der Orden erfuhr die erste und kräftigste Ausbreitung gleich in seiner Anfangszeit; die erste Gründung geschah zu Lund 1222, und es folgten rasch sieben weitere, sämtlich ebenfalls an den Sitzen der Bischöfe. Bis 1275 geschahen noch sieben Gründungen, im ganzen späteren Zeitraum aber nur noch fünf, davon die jüngste zu Helsingör 1441. Meistens wohl brauchten sich die Prediger, die namentlich von der Gunst der Bischöfe getragen waren, bei dem Bau von Kirchen zunächst nicht aufzuhalten, denn sie konnten vorhandene in vollendetem oder unvollendetem Zustande überwiesen erhalten und hatten dann nur für ihre persönliche Unterkunft zu sorgen, wenn nicht auch für diese gesorgt ward. So brauchten sie keine Gebäude von besonderer Art und bestimmter Stilrichtung zu schaffen, und ihre Werke entbehren des einheitlichen Zugs. Für den Forscher ist es aber anziehend, zu bemerken, wie sich dann im Laufe der Zeit an den älteren Bau das Neuere anschloß, früher oder später. Dies wird namentlich an der Kirche des Klosters zu Aarhus gezeigt, gilt dann aber auch für die Kirche zu Wiborg, die jetzt Pfarrkirche ist, und schließlich für das Riper Kloster mit seiner großen und stattlichen Katharinenkirche. Die Behandlung dieses Klosters bildet eigentlich den Hauptgegenstand der Darlegungen; sie umfaßt fast ein Drittel des Textes und sämtliche Tafeln. Die Perioden sind hier erstens eine „romanische" Kirche, etwa vom Anfang des 13. Jahrh.. in welchen Bauabschnitt auch Teile eines Nebenbaus gehören, zweitens eine frühgotische aus etwas späterer Zeit desselben Jahrhunderts, drittens folgt ein großer Durch- und Ausbau vom fünfzehnten Jahrhundert. Lorenzens Darlegungen bieten hier viel Neues, Unerwartetes und Wichtiges. Jeder, der Ripen kennt, kennt ja auch diese Katharinenkirche, den zweitbedeutendsten Bau der einst an Kirchen so reichen Bischofstadt. Wir mußten seither in ihr eine etwas kahle und trockene, aber entschiedene und bewußte Nachahmung des Domes selbst erkennen. Sie ist eine dreischiffige flachgedeckte Basilika, die rundbogigen Arkaden auf schlichten vierkantigen Pfeilern; eigenartig die emporenartige dreiteilige Gliederung in den Sargwänden über dem Arkadensims des Hochschiffs. Nun wird uns plötzlich klar gemacht, daß diese Gestaltung so zu sagen nur Ergebnis eines Zufalles ist; der Bau, erst aus spätgotischer Zeit, war gewölbt oder sollte es werden, und wenn wir uns die gotischen Gewölbe hineindenken, so erhalten wir ein ganz anderes Bild, nämlich in jedem Joche unter sechsteiligem Zeltgewölbe eine Blendengliederung der Hochwände, wie sich solche in sehr vielen gotischen Kirchen findet. Der gegenwärtige überwältigende romanische Charakter verschwindet damit fast ganz. Indes bleibt die Kirche ein merkwürdiges Beispiel des Archaismus sowohl in der Hauptform als auch in vielen Gliedern, wodurch manche Rätsel aufgegeben werden.

R. Haupt.

S. FLURY: Islamische Schriftbänder. Amida-Diarbekr, 11. Jahrh. Anhang: Kairuân, Mayâfâriqin, Tirmidh. 52 S. mit 20 Taf. und 16 Textabb. Paris, Paul Guthner. Basel, Frobenius A.-G. 1920.

Vor acht Jahren erschien von demselben Verf. eine Abhandlung über die Ornamente der Hakim- und Asharmoschee (Heidelberg 1912), und seitdem hat er in einer Reihe von Aufsätzen (besonders im „Islam") weitere belangreiche Beiträge zur Kenntnis der islamischen Epigraphik und Ornamentik geliefert. Er hat dabei einen interessanten Versuch gemacht, der islamischen Kunstforschung neue und eigene Wege zu eröffnen, und die vor-

Digitized by Google

liegende Arbeit legt Zeugnis davon ab, wie weit er mit seiner Methode der paläographischen Analyse bereits gelangt ist.

An der Hand des Amidawerkes von Strzygowski und van Berchem wird das Material an spätkufischen Bauinschriften aus dem 11. und 12. Jahrhundert eingehend untersucht und aus jedem der dabei herangezogenen epigraphischen Denkmäler eine Alphabettafel zusammengestellt, die alle verwendeten Buchstabenvariationen berücksichtigt und so eine zuverlässige Grundlage für stilistische Untersuchungen und Vergleiche bietet. Auf diese Weise kann selbst derjenige, dem die arabische Schrift nicht geläufig ist, sie zu ornamentgeschichtlichen Studien ohne Schwierigkeit heranziehen und wird sich ohne merkliche Anstrengung in die charakteristischen Merkmale der einzelnen Lautzeichen bald hineinsehen. In dieser Anregung liegt ein Hauptverdienst des von Flury eingeführten Systems, dessen Anwendung auf alle erhaltenen und künstlerisch bemerkenswerten Schriftdenkmäler um so mehr zu wünschen ist, weil nur auf diesem Wege das Material zu einem vollständigen Atlas der islamischen epigraphischen Ornamentik gewonnen werden kann.

Außer denjenigen von Amida hat der Verf. noch einige andere stilverwandte und etwa gleichzeitige Schriftfriese herangezogen und dabei vor allem die Abwandlungen des Flechtband-Kufi im Auge gehabt. Bei dem Versuch, aus der chronologischen Ordnung der Monumente die Herkunft dieses Motivs nachzuweisen, kommt er zu dem Ergebnis, daß es erst durch die Seldschuken von Osten her nach Mesopotamien getragen wurde, und die Doppelinschrift am Turme von Radkan verleitet ihn zu der Hypothese, daß vielleicht im persischen Pehlewi die Vorstufen für solche Zierformen des kufischen Duktus zu finden sein möchten. In Wirklichkeit finden aber alle hier in Frage kommenden dekorativen Abwandlungen ihre volle Erklärung in der organischen Entwicklung der arabischen Lapidarschrift aus einem ornamentalen Stilgefühl heraus, das schon damals der islamischen Kunst aller Länder eine sehr bestimmte Richtung gab. Das verknotete Kufi kann sehr wohl etwa gleichzeitig in den verschiedensten Gegenden der mohammedanischen Welt ohne gegenseitige Beeinflussung aufgetreten sein, und einzig magische Vorstellungen — an die auch der Verf. auf S. 30 mit Recht erinnert — dürften dabei außer rein ästhetischen Forderungen mitgewirkt haben. Aber abgesehen von diesem prinzipiellen Gesichtspunkt wird man betonen müssen, daß das herangezogene bzw. das bisher erreichbare Material nicht ausreichend ist, um bindende Schlüsse über die Wanderung von ornamentalen Schriftformen von Land zu Land zu gestatten.

Erst wenn aus dem vorhandenen Bestand alle fraglichen Denkmäler nach der von Flury befolgten mühsamen, aber zuverlässigen Methode analysiert und klaffende Lücken ausgefüllt sein werden, können wir darauf rechnen, aus örtlichen und zeitlichen kalligraphischen Variationen diejenigen Merkmale zu gewinnen, die zur Begründung einer ornamentalen Paläographie innerhalb der islamischen Kunstforschung geeignet sind.

Die philosophische Fakultät der Basler Universität hat sich selbst geehrt, indem sie kürzlich den verdienstvollen und unermüdlichen Verf. zu ihrem Ehrendoktor ernannte, und es ist in hohem Maße zu wünschen, daß sich in Zukunft deutsche Verleger für die Drucklegung seiner so wichtigen und aufschlußreichen Arbeiten bereit finden werden.

E. Kühnel.

A. SCHRAMM, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 2. Heft. Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg. Deutsches Museum für Buch und Schrift. Leipzig 1920.

Der Herausgeber dieses groß angelegten Unternehmens Prof. Alb. Schramm, Direktor des oben benannten Museums, schickt dem Erscheinen der ersten Hefte in der Zeitschrift seines Instituts (Zeitschr. des deutschen Vereins für Buchwesen u. Schrifttum, 1920, Heft 5/6, S. 78) einige einleitende Worte voraus. Es soll die Illustration der Frühdrucke (eine Grenze ist nicht gesetzt, es handelt sich wohl um die Inkunabelillustration und den bildlichen Schmuck der Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts) vollständig reproduziert werden. Den Abbildungen soll eine knappe Zusammenfassung der typographischen Forschungsergebnisse und eine kurze Beschreibung der einzelnen Abbildung vorausgehen. Für jede Druckwerkstätte ist ein Heft in größtem Format gedacht. Vorliegt als erstes das über 700 Abbildungen aufweisende Heft, das die Offizin Günther Zainers in Augsburg behandelt. Folgen sollen in Kürze weitere Hefte Augsburger und Ulmer Druckwerkstätten. Es wird also der Buchholzschnitt des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts erfaßt, dasselbe, was der beschreibende Katalog Schreibers in weit über 5000 Einzelnummern von Holzschnittwerken registriert. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus kann, nachdem sich in den letzten zehn Jahren die Forschung den Grundlagen des Holzschnitts

Digitized by Google

Dürers und seiner Zeit mit besonderem Interesse in zahlreichen Arbeiten widmete, ein solches Unternehmen nicht genug als glückliche Förderung betrachtet werden. Um so mehr als die Zerstreuung der Originale in den Bibliotheken Europas, wobei es sich um viele, oft recht abgelegen aufbewahrte Unica handelt, die wissenschaftliche Arbeit auf diesem Gebiet sehr erschwerte. So wird diese Sammlung, die schon im Anwachsen der ersten Hefte eine Menge neuen, wichtigen Materials eröffnen wird, einst neben dem in Vorbereitung befindlichen Gesamtkatalog der Wiegendrucke, neben Schreibers und Lehrs ausgezeichneten Verzeichnissen gleichwertig und sie ergänzend bestehen.

Die Sammlung der Holzschnitte aus den Drucken des Augsburger Zainer ist an Hand der neuesten Katalogisierung angelegt. G. Zainers Druckwerke sind im „Probedruck des Gesamtkatalogs der Wiegendrucke, Halle 1914" zusammengestellt; Schramms Publikation gibt einen Auszug der illustrierten Drucke. Der Text beschränkt sich auf eine knappe Charakterisierung Günther Zainers und seiner Offizin unter Benützung der letzten Zusammenstellung der typographischen Forschung (Voulliéme, Die deutschen Drucker des 15. Jahrhunderts, Berlin 1916), hiernach sind die Holzschnitte chronologisch jeweils nach einer kurzen Zusammenfassung der das Druckwerk betreffenden Daten einzeln inhaltlich kurz beschrieben. Es ist nicht der Versuch gemacht, das stilistische Verhältnis der einzelnen Holzschnitte zueinander aufzudecken oder Stellung zu der Literatur darüber zu nehmen. Dieses Bescheiden, nur das Material in seiner ganzen Breite vorzulegen, ist sicher ein Vorzug. Eine vollständige Zitierung der neueren Literatur (es ist nur die „notwendig erscheinende" zitiert) und zum mindesten die jeweilige Benennung Schreibers bei den einzelnen Werken würde den Wert der Publikation erhöhen. Denn schließlich wird dieses Unternehmen, wenn dieser Grad der Vollständigkeit erreicht ist, gewissermaßen den Tafelband zu Schreibers beschreibendem Verzeichnis (Band V, 1 und 2) abgeben.

Schreiber gegenüber ist die Sammlung um einige Holzschnitte auf Einblattdrucken, die inzwischen durch die Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke aufgebracht wurden, vermehrt. (Pestregiment in Versen, Katalog der Einblattdrucke 1181, Schramm Abb. 296; „Ich kam auf ein Gewilde weit", Kat. d. E. 709, Schramm Abb. 528; „Zwölf Früchte des Holzes des Lebens", Kat. d. E. 638, Schramm Abb. 698; Die fünf Holzschnitte des Mysterium Eucharistiae, Proctor 1588, sind von Schreiber unter Blaubirers Offizin Nr. 4818 aufgeführt.) Schreiber gegenüber fehlen seltsamerweise die bald hundert Holzschnitte umfassende Historie von Troja des Guido de Columna (Hain 5512 und *5513, Schreiber 4132 und 4133), die der Probedruck der Wiegendrucke aufführt. Allerdings mit dem Datum (1473), das nicht stimmen kann, denn bei der Beziehung eines Stockes zum Äsop muß es nach 1476 datiert werden. Schramm verweist ganz richtig die Schnitte zum Äsop als Ulmer Arbeiten in das Heft Johannes Zainer, Ulm, das in Vorbereitung ist; unverständlich ist es, daß der Probedruck der Wiegendrucke den Augsburger Neudruck des Äsop mit den Ulmer Stöcken auf (1472), im Druck des Textes sogar „um 1471" ansetzt (solche verschiedene Zeitangabe im Rahmen desselben Werkes ist auffallend), während längs die Holzstöcke zum Äsop auf 1476 oder Beginn 1477 festgelegt sind (vgl. E. Rosenthal, Zu den Anfängen der Holzschnittillustration in Ulm, Monatshefte f. Kunstw. 1913, S. 185 ff.). Holzschnitte dieses fortgeschrittenen Stiles, dessen Entwicklung aus den Schnitten des Ulmer Boccaccio und des Rodericus Zamorensis, Spiegel menschl. Lebens (trotzdem dies unwidersprochen Ulmer Arbeiten sind, hat Schramms Abbildung im Heft des Augsburger Zainers, da sie dort das erstemal zum Abdruck kamen, seine gute Berechtigung) offen liegt, sind am Anfang der Augsburger Buchillustration undenkbar.

Ferner fehlt Schreiber gegenüber leider die nicht unwichtige Initiale figürlichen Inhalts zu dem deutschen Kalender von 1472 (Hain-Cop. 2172. Schreiber 3148, abgeb. bei Haebler/Heitz, Hundert Kalender Incunabeln, Tafel V). Der Kalender von 1476 (nur bekannt in dem Exemplar der Krakauer Universitätsbibliothek, Schreiber 3150), der dieselbe Initiale D wie der Kalender von 1477 (Schramm Abb. Taf. 80) zeigt, ist nicht erwähnt.

Zur besseren Übersicht würde ich vorschlagen, entweder eine kurze Zusammenstellung der Abbildungen nach Nummer und Tafel am Anfang der Abbildungen einzufügen oder jeweils über den Abbildungsseiten oder bei Einblatt-Holzschnitten unter diesen den Titel anzugeben, da ein jeweiliges Nachschlagen in dem Text ziemlich umständlich ist.

Die Strichätzungen sind nicht gleichwertig ausgefallen, neben recht klaren Abdrücken stehen solche, die tintig und verkleckst aussehen. (So könnte beispielsweise aus den Abbildungen 680 und 681 der Schlußvignetten der Bibel von 1477 geschlossen werden, daß es sich um zwei verschiedene Stöcke jenes wappenhaltenden wilden

Digitized by Google

Mannes, der mit Unrecht dem Hausbuchmeister zugeschrieben wurde, handelt — vergleiche den verschiedenen Mund —; das ist nicht der Fall, es ist nur ein Stock; Abb. 680 ist die richtige.) Sicher geht dies bis auf die Vorlage zurück, aber dort im Original sieht man gleich den Grund, das etwas körnigere Papier oder irgendwelchen technischen Mißstand, der den Druck mißraten ließ. Im Original kann immer noch der Linie des nicht vollgültigen Abdruckes gefolgt werden, während die Reproduktion leicht zu falschen Schlüssen über den Holzschneider usw. führen kann. Die gewissenhafte Forschung wird ihre Untersuchungen nur vor dem Original anstellen und eine neue Wegbahnung zu diesem ist diese sorgfältige und ausführliche Materialsammlung, die sicher — ähnlich wie Schreibers beschreibende Katalogisierung — die Holzschnittforschung von neuem anregen und vorwärts stoßen wird.

Anmerkung: Herr Professor Schramm teilt mir mit, daß er Guido de Columna, Historie von Troia mit dem Nachtrag des Berliner Incunabelkataloges als einen Druck des Ambrosius Keller, der von 1479 an in den Typen H. Zainers druckt, ansehn und die Holzschnitte deshalb nicht an dieser Stelle zur Reproduktion gebracht habe. Der Nachtrag des Berliner Kataloges (Beiheft 45 des Zentralblatts für Bibliothekswesen) erschien gleichzeitig (1914) mit dem Probedruck des Gesamtkataloges der Wiegendrucke, der für die vorliegenden Zeilen als typographischer Ausgangspunkt gewählt wurde. Ernst Weil.

JULIUS v. SCHLOSSER, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Heft I—X. Sitzungsber. der Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 177/96. Wien, Alfred Hölder, 1914—1920.

Die Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, die Julius von Schlosser i. J. 1914 in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften herauszugeben begann, sind im vergangenen Jahre zu einem glücklichen Abschluß gelangt.

Einstweilen liegt das Werk in zehn Heften mit besonderer Seitenzählung vor, die nur durch ein ausführliches und zuverlässiges Register zu einer Einheit verbunden sind. Es ist aber mit Sicherheit anzunehmen, daß diese Einzelhefte früher oder später ein einziges Buch mit durchgehender Seitenzahl bilden werden.

Wenn uns heute etwas den Glauben an uns selber stärken kann, so sind es solche Leistungen auf geistigem Gebiet. Ludwig von Pastor hat seit 1914 drei neue Bände seiner Papstgeschichte erscheinen lassen und bereitet eben den Druck der nächsten beiden Bände vor. Wilpert — um bei solchen Beispielen in Rom zu bleiben — arbeitet an einem neuen Monumentalwerk über die altchristlichen Sarkophage. P. Ehrle darf hoffen, in nicht allzukurzer Zeit sein großes Werk über die Baugeschichte des vatikanischen Palastes abzuschließen.

Was Schlosser in den letzten Jahren seinem Genius abgerungen hat, haben die Fachgenossen mit steigendem Erstaunen gesehen. Alle seine Arbeiten zeichnet die feine Kritik, die Gründlichkeit des Wissens und ein gewisser vornehmer Anstand aus, der sich mit einer ebenso schlichten wie fesselnden Sprache verbindet. Aber keins seiner Werke bedeutet einen solchen Fortschritt in der kunstwissenschaftlichen Literatur wie diese Quellenkunde der Kunstgeschichte. Dies Buch wird sehr bald das unentbehrliche Handbuch aller kunstgeschichtlichen Institute sein. Keine Bibliothek, keine Universität, in denen man Kunstgeschichte lehren und lernen will, wird das Buch entbehren können. Es wird in wenigen Jahrzehnten als unzerstörbares Dokument deutschen Forschergeistes über ganz Europa verbreitet sein und, in fremde Sprachen übersetzt, seinen Weg über weite Meere nehmen.

Das Mittelalter, die Renaissance, das Quattro- und Cinquecento, die Kunstliteratur des Manierismus, die Geschichtschreibung des Barock und des Klassizismus, die Kunstlehre des 17. und 18. Jahrhunderts werden hier überall mit derselben Gründlichkeit und mit einer geradezu vollendeten Klarheit und Ruhe behandelt, wie sie nur ein Mann mit so universellem Wissen wie Schlosser erreichen konnte. Daneben sind Vasari und die italienische Ortsliteratur besonders behandelt.

Besonders in seinen Forschungen über Vasari und seine wissenschaftliche Behandlung durch die Fachleute von einst und jetzt, bietet Schlosser ein Material, wie es noch nie geboten worden ist. Dabei ist er sich wohl bewußt, etwas völlig Abschließendes nicht schreiben zu können, ehe der Carteggio Vasariano des Grafen Rasponi veröffentlicht sein wird, an dessen Herausgabe Frey mit heroischer Selbstverleugnung seine letzte und allerletzte Kraft gewandt hat, ohne doch das ersehnte Ziel zu erreichen.

Jeder wird aus diesem unerschöpflichen Quell sich zu eigen machen, was seinem Können, Wissen und Wollen gemäß ist. Niemand wird dieses einzigartige Buch ohne Förderung aus der Hand legen. Daß eine solche Arbeit dauernd einer reicheren Ausgestaltung im einzelnen unterworfen

Digitized by Google

sein muß, hat Schlosser schon selbst bestätigt durch die „Nachträge" und „Schlußnachträge", die er fast ohne Ausnahme sämtlichen Heften angefügt hat. Es darf also unternommen werden, hier für ein eng umrissenes Gebiet einige wenn auch unbedeutende Anregungen zu geben.

Condivis Leben Michelangelos vom Jahre 1553 — eins der seltensten Bücher, die es gibt — scheint Schlosser in Wien nicht gefunden zu haben. Er hätte uns sonst über die in mehr als einem Sinne merkwürdige Originalausgabe sicherlich mancherlei zu sagen gewußt. Unter den deutschen Übersetzungen Condivis ist die eines Ungenannten nachzutragen, die im Jahre 1888 in Florenz verfaßt wurde und 1889 in Stuttgart erschien. Auch ins Russische ist Condivis Michelangelo-Leben übertragen worden und zwar bereits i. J. 1865 durch Michael Gelesnow. Vor allem aber hätte die Übertragung ins Englische durch Herbert Horne Erwähnung verdient. Dieses kleine Meisterwerk moderner Buchdruckerkunst wurde in beschränkter Auflage i. J. 1904 in Boston gedruckt. Die Absicht, in Format, Papier und Typen die köstliche Erstausgabe von 1553 möglichst genau zu wiederholen, wurde hier erfolgreich durchgeführt.

Da auch die Dichtungen zum Tode Buonarodis, die Domenico Legati i. J. 1564 gesammelt hat, seit langem unauffindbar sind, so mag bemerkt werden, daß Magherini i. J. 1875 im Anhang seiner Biographie von Michelangelo die ganze Sammlung neu gedruckt hat.

Das Leben Michelangelos von Vasari ist — wie Schlosser vermutet — tatsächlich von Vasari selbst mit einer besonderen Vorrede herausgegeben worden, die an Alessandro de' Medici gerichtet ist und das Datum vom 6. Februar 1567 trägt. Die falsche Paginierung (717 für 715) allerdings ist einfach aus der Gesamtausgabe der Giunti herübergenommen worden.

Die Bibliografia Vasariana von Sidney Churchill, die Schlosser nicht zugänglich war, ist tatsächlich i. J. 1912 ohne Druckort erschienen. Die Vorrede ist aus Neapel datiert. Diese Schrift von 45 Seiten ist durchaus die Leistung eines klugen und gebildeten Dilettanten. Die Angaben über die Zeichnungen Vasaris — andere Werke werden nicht angeführt — sind unzulänglich und beschränken sich auf Florenz und London. Auch die Bibliographie ist weder alphabetisch noch chronologisch geordnet, aber sie enthält 196 Schriften von und über Vasari und ist mit den Churchill zur Verfügung stehenden Mitteln sehr fleißig und zuverlässig zusammengestellt. Auch die weniger umfangreiche Bibliographie über Cellini von demselben Verfasser scheint Schlosser entgangen zu sein. Sie ist in der Bibliofilia von Olschki erschienen (Vol. IX, 1908, S. 173 und 272). Die Selbstbiographie des Raffaello da Montelupo ist auch von d'Ancona in seiner Sammlung von Autobiographien herausgegeben, die i. J. 1863 bei Barbèra erschien.

In solchem Sinne wird sich dieses Buch in seinem Laufe, den es durch die Jahrhunderte nehmen wird, dauernd erweitern und verbessern lassen. Als ein festgefügter, mit größter Sorgfalt ausgearbeiteter Organismus wird es mehr noch als Burckhardts Cicerone in allen Neuauflagen bleiben was es ist: Das unveräußerliche Eigentum eines genialen Forschers, der diese Arbeit in den vergangenen Jahren unter Sorgen und Bedrängnissen geschaffen haben muß, von denen sich wohl nur wenige eine Vorstellung machen können.

Eine seiner letzten Schriften hat Schlosser „der deutschen Heimat" als Dokument seiner Treue mit beweglichen Worten dargebracht. Wenn der deutschen Heimat ferner Männer vom Schlage dieses Mannes reifen, dann dürfen wir in dunkler Gegenwart einer helleren Zukunft getrost entgegensehen. E. Steinmann.

KARL WITH, Java, brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java (Geist, Kunst und Leben Asiens, Bd. I). Folkwang Verlag, Hagen i/W. Mit 165 Abbild., 13 Grundrissen und 167 Textseiten.

Wie in seiner „Buddhistischen Plastik in Japan" führt uns With neuerdings ein Kapitel asiatischer Kunst in dem geschlossenen Zusammenhange eines von 160 Bildtafeln begleiteten, in seiner künstlerischen Einfühlung und wissenschaftlichen Basierung gleich wertvollen Textes vor. Die Kenntnis der Kunst Javas war uns bisher durch eine ziemlich reiche holländische und englische, im wesentlichen monographische Literatur (Brandes, Groneman, Kinsbergen, Leemans, Pleyte, Rapp, v. Saher u. and.) vermittelt, Fergusson und Tissandier gaben ältere Zusammenfassungen, aber erst die neueren Werke über indische Kunst von Havell und V. A. Smith riefen ein regeres und verbreitetes Interesse wach. Die deutsche Wissenschaft hat neben älteren (A. B. Meyer, Joh. Müller) erst in neuerer Zeit (Grünwedel, W. Cohn) Ansätze zu einer intensiveren Beschäftigung mit diesen Denkmälern zu verzeichnen, With selbst hat sich die Grundlagen in der indischen Abteilung des kunsthistorischen Instituts Strzygowskis erworben. So be-

Digitized by Google

deutet das Buch die erste deutsche und überhaupt die erste moderne zusammenfassende Bearbeitung der javanischen Kunst.

Auch hier folgt W. dem schon einmal eingeschlagenen und bereits in einem weiteren Bande über „Bali" fortgesetzten Weg, die asiatischen Denkmäler in ihren wichtigsten Stilgruppen zusammenfassend zu veröffentlichen und sie ihrem Wesen nach vorzuführen. Die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, soweit sie nicht innerhalb der Gruppen selbst zu lokalen und zeitlichen Differenzierungen führen, sind dabei in den Hintergrund gerückt oder nur angedeutet. Damit sind diese von vielen ja noch immer als „Exotica" angesehenen Werke dem modernen Empfinden als Erzeugnisse hoher Kunst nahegebracht und eigentlich erst die systematische Basis gelegt, auf der die größeren noch so dunklen Entwicklungszusammenhänge aufgebaut werden können. Aus den kulturgeographischen und philosophischen Grundlagen entwickelt W. die eigentlich künstlerischen Probleme. Der monumentalen Einheit indischen Lebens steht die Vielheit des tropischen Übermaßes entgegen. Wie Java kulturell mit dem indischen Mutterlande verknüpft ist, so bildet auch künstlerisch Indien für Java die durchgehende Grundlage. Kann die mitteljavanische Periode (8.—10. Jahrh.) mit ihrem gewaltigen buddhistischen Hauptdenkmal, dem Borobodur, geradezu als eine Wiedergeburt der reifen indischen Kultur gelten, so fehlt diese (hier mehr hinterindische) Grundlage auch in dem mehr brahmanischen Ostjava (etwa 11.—15. Jahrh.) nicht, wenngleich dort die insulare Lage vor allem durch die Wirksamkeit des malaiischen Elementes stärker in Erscheinung tritt. So wird denn auch diese Kunst zunächst als ein Ausdruck indischen Geisteslebens geschildert, in dem als die beiden durchaus nicht einander ausschließenden, sondern im Aufbau eines einheitlichen Systems einander ergänzenden Pole das metaphysisch Spekulative und die erotische Triebkraft ineinander gehen und die Totalität des Weltbildes schaffen. So ist jene raumlose, die Masse nur als eine Materialisierung des unstofflichen Gesamtraumes, nicht als ein konstruktiv Lebendiges erfassende Architektur im höchsten Sinne „zwecklose Verkörperung weltlich-göttlicher Verherrlichung", die Plastik, ob sie sich nun im Ornament, im Relief, in den bauplastischen Gliedern, oder in der Einzelplastik auslebt, wieder nichts anderes als ein Ausdruck des Unendlichkeitsprinzipes, gegeben mit den Mitteln der Fläche, der umlaufenden Reihenfolge, des unillusionistischen Bildraumes, der Frontalität und des Blockes, in dem das Göttliche seine Verkörperung findet. Aus der geistigen Totalität, aus der Architektur wie Plastik geboren werden, erklärt sich auch das innige Verhältnis, das zwischen beiden besteht und höchst gesetzmäßige Relationen schafft: Die Fernwirkung des gestaffelten architektonischen Aufbaues wird durch die plastischen Elemente zur bildhaften Nahwirkung, die abstrakte Geradlinigkeit der Terrassen und kubischen Baublöcke wird durch plastische Kurvaturen und Überleitungen gestaltlich faßbar, und umgekehrt wird die unendliche Flächenhaftigkeit der ornamentalen und figürlichen Paneele in ihrer Gesamtheit zur kubischen Baumasse usw. — Vom Borobodur, als dem diese Prinzipien am reinsten ausprägenden Hauptdenkmal ausgehend, schildert dann W. die Wandlung der architektonischen und plastischen Prinzipien in den späteren mitteljavanischen Denkmälern (Prambanankreis) und in Ostjava. Bei den ersteren in der Architektur mit der Einführung eines zellaartigen Innenraumes eine Auflockerung der Masse, stärkerer Höhendrang, Abweichen von der reinen Zentralisation, in der Plastik entsprechend ein Zurückdrängen des die Figuren klar absetzenden Reliefhintergrundes bis zum Tiefendunkel, statt der strengeren formalen Bindung der Figuren eine mehr gegenständliche Verknüpfung, Dramatik statt Epik usw., im ganzen aber doch nur eine Differenzierung, nicht eine völlige Umbildung der indischen Prinzipien. In Ostjava schließlich erfahren die in der späteren mitteljavanischen Periode angeschlagenen Tendenzen ihre volle Ausgestaltung in der Übersteigerung der Höhendimension, einer Vervielfältigung der Terrassenschichtung und einer filigranartigen Oberflächenbildung; damit geht in der Plastik als Ausdruck des bodenständigen malaiischen Elementes ein unkörperlicher zeichnerischer Silhouettenstil und eine ornamentale Auflösung des Figürlichen Hand in Hand. Daneben machen sich aber auch neue südindische Einflüsse, vor allem in einer plastisch-naturalistischen Behandlung der Bildfiguren, geltend. Dies in Kürze der Inhalt des vorgeführten Tatsachenmaterials, dem in einem eigenen Anhangsteil die geschichtlichen und kulturellen Tatsachen und ein detaillierter, mit den Angaben der Spezialliteratur versehener beschreibender Katalog der Kunstwerke beigefügt ist. Durch diese Trennung des Tatsachenstoffes ist es dem Verfasser möglich, sich im Text ganz auf die rein künstlerischen Probleme einstellen zu können. Und hierin, in der lebendigen Interpretation der Werke auf Grund eines subtilen Einfühlungsvermögens, in einer

Digitized by Google

meisterhaften Sprache, in der der Ausdruck nie zur literarischen Phrase wird, weil die künstlerischen Probleme immer im Zusammenhange mit dem gesamten Kulturgeist gesehen werden, liegt die Hauptstärke des Verfassers. Gerade was das letztere anlangt, so handelt es sich hier nicht um ein heute bei diesen fremden Kunstkreisen so beliebtes oberflächliches Hineingeheimnissen symbolischer Züge, mit dem man die Erscheinungen erklärt zu haben glaubt, das Buch verlangt die volle Vertiefung in die fremde Geistigkeit, als deren Manifestation, nicht als deren zweckliche Folge die Kunst erscheint. H. Glück.

REMBRANDTS sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen, herausgegeben mit einer Einleitung von Hans W. Singer. Holbein-Verlag München. Drei Mappen Folio, mit 312 Blättern in Tiefdruck, 66 Autotypien und 8 Seiten Text.

Diese soeben vollständig gewordene Nachbildung der sämtlichen Rembrandtischen Radierungen in Tiefdruck, die nach dem Verbrauch der früher erschienenen Tiefdruckausgaben eine empfindliche Lücke ausfüllt, ist von Jaro Springer begonnen worden. Als er vor Nowogeorgiewsk fiel, lag nur die zweite Mappe, die 117 Blatt von 1634 bis 1643 enthaltend, fertig vor und wurde als erstes Stück des Werkes ausgegeben. Nach dem Tode Springers hat dann Hans W. Singer die weitere Ausgestaltung der Ausgabe übernommen und soeben mit der Herausgabe des ersten und dritten Bandes, die die 110 Blätter vor 1634 und die 93 Blätter von 1645—61 enthalten, zum Abschluß gebracht.

Singer hat über die Grundsätze seiner Arbeit in der kurzen Einleitung knappe Rechenschaft gegeben. Das Genauere darüber kann man in seiner Ausgabe der Rembrandtischen Radierungen in dem Bande der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben nachlesen. In seiner grundsätzlichen Stellung zu den Fragen der Echtheit und Eigenhändigkeit hat er nämlich seinen Standpunkt nicht wesentlich gegenüber jenem früheren geändert, weun er auch zwei früher beanstandete Blätter, nämlich B 200 (nackte Badende) und B 205 (liegende Negerin) heute gelten läßt. Man wird zu seiner Auswahl der echten Blätter, wie er sie auch hier wieder wenigstens in Form einer tabellarischen Zusammenstellung am Schluß der Einleitung gibt, verschieden stehen können. Jeder wird ein oder das andere Blatt haben, dem er über diese Zusammenstellung hinaus die mindestens teilweise Eigenhändigkeit nicht absprechen möchte. Für den Besitzer dieser Ausgabe kommen derartige kleine Streitigkeiten schon deshalb nicht entscheidend in Frage, weil er in der glücklichen Lage ist, wenn er überhaupt Veranlagung und Kenntnisse für derartige Untersuchungen mitbringt, in den schwebenden Prozeß einsugreifen. Denn da der Springersche Band die eigenhändigen und nicht eigenhändigen Blätter chronologisch durcheinandergereiht gab, so hat sich auch notgedrungen der Fortsetzer an diese Art der Anordnung halten müssen, die nun in den Blättern der ersten und dritten Mappe einfach der Seidlitzschen Zusammenstellung folgt. Für eine derartige Teilnahme des Beschauers an der kritischen Untersuchung gibt Singer in der kurzen Einleitung einige Fingerzeige. Soweit sie sich auf die allgemeine Wertung und auf das Verständnis des Künstlers Rembrandt überhaupt beziehen, bringen sie nicht eben viel bei. Wertvoller sind schon die Hinweise auf die Bedeutung der technischen Mittel für die künstlerische Wirkung und sehr instruktiv die knappen Ausführungen über die Geschichte der Rembrandtischen Radierungen, ihrer Erforschung und ihrer Wiedergaben. Fände man im Text noch etwa einen Hinweis darauf, daß von einigen Blättern wie dem Abraham Franken und dem Arnold Tholinx nur die späteren, nachrembrandtischen Zustände gegeben worden sind, und warum man hier wie bei den drei Kreuzen und dem Ecce homo nur gerade die abgebildeten Zustände gegeben hat, so wäre dem Bedürfnis des rein künstlerisch interessierten Beschauers durchaus Genüge geschehen.

Denn an diesen wendet sich das Werk vor allem, und so entscheidet sich denn seine Bedeutung mit der Frage nach dem Werte der Wiedergaben. Und da muß gesagt werden, daß die Leistung, als Durchschnitt genommen, überaus hoch ist, so daß die meisten Blätter dem Beschauer wirklich einen Eindruck der künstlerischen Werte und Wirkungen von Rembrandts Radierungen vermitteln können. Das gilt besonders von dem zweiten Bande ziemlich uneingeschränkt, in den beiden äußeren ist die Leistung bei einigen Blättern durch die Schwierigkeiten der Herstellung etwas beeinträchtigt worden. Man braucht nicht an die verblüffenden 19 Blätter der Reichsdruckerei zu denken, um zu empfinden, daß z. B. bei der Darstellung der drei Kreuze oder des 100 Gulden-Blattes die kräftigen Töne zu flau, die gedeckten Partien zu undurchsichtig in der Faktur, und das Ganze in dem grauen

Digitized by Google

Ton der Wiedergabe zu farblos ist, Indessen sind das Ausnahmen. Die Durchschnittsleistung ist, wie gesagt, außerordentlich hoch, und der deutsche Kunstfreund hat seit langem kein Werk erhalten, das die Werke eines großen Meisters so unmittelbar dem künstlerischen Genuß zugänglich macht. Da auch der Preis, nicht nur an heutigen Verhältnissen gemessen, im Verhältnis zur Leistung außerordentlich niedrig ist, so kann man nicht zweifeln, daß ihm der wohlverdiente Erfolg im weitesten Umfang zuteil werden wird. Aber warum eröffnet eigentlich in Mappe 1 und 3 die englische Unterschrift den Reigen der Bezeichnungen und steht die deutsche erst an dritter Stelle?

Hans Friedeberger.

JULIUS BAUM, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Stuttgart, Verlag Julius Hoffmann.

Wie die Biographien Goethes in ihrer zeitlichen Folge mehr aussagen über die psychologische Situation des Betrachtenden und seiner Epoche, als über das Objekt selbst, so auch alle zusammenfassenden Darstellungen größerer Stilepochen in der Kunstgeschichte. Es können weniger positive Fortschritte der Erkenntnis in solchen fixiert, als das in vielen einzelnen Quellenforschungen zerstreute Material vom jeweilig aktuellen Standpunkt neu gegliedert, neu dargestellt und vor allem neu ausgewählt werden. Diese Wahl und Akzentsetzung ist schon Wertung, ohne daß diese erst literarisch formuliert zu werden braucht.

In diesem Sinne ist die Baumsche Veröffentlichung überaue wesentlich, die Wahl der glänzend gelungenen Abbildungen und das Vorwort kennzeichnen markant die Einstellung unserer Zeit zur Renaissance. Eine verschämte Neigung spricht sich fast entschuldigend im Vorwort aus und versucht zu motivieren, warum — trotz allem — Werke über die Renaissance auch heute noch für Architekten und einen weiteren Kreis von Wesentlichkeit seien. Diese Bescheidenheit scheint mir fast ein wenig zu weit zu gehen. „Die schweren Erschütterungen, die unsere Beziehungen zur Renaissance erfahren haben", wie der Verfasser meint, gehen vielleicht nicht allzu tief. Die durch tausend mißverstehende und mißverstandene Feuilletons verbreitete angeblich vorhandene enge Beziehung unserer Zeit zur Gotik ist letzten Endes doch nur eine fiktive, mehr aus dem Wollen als dem tatsächlichen psychischen Erleben entspringende. Denn jene im Anschluß an Scheffler und Worringer rekonstruierte Gotik, die zur Legitimierung unserer Zeit und unseres Kunstschaffens immer wieder herhalten muß, ist eine Rekonstruktion, deren wesentliches negative Momente sind. Ja, — sie lebt im wesentlichen von Antithesen zu den ästhetischen Werten der Antike und Renaissance. Hier ist es Dvořáks Abhandlung über „Idealismus und Naturalismus in der Gotik", die zum erstenmal wissenschaftlich exakt den ganzen Abstraktionsnebel aller mystisch expressionistischen Wortgebilde in nichts zerflattern läßt und nachweist, daß das „Entweder—Oder" heutiger Kunstliteraten nur denkökonomische Schablone, nicht aber wirklich zu einer in Wahrheit antithetischen Definition der Stilbegriffe geeignet ist.

Die Einleitung Baums verzichtet zunächst auf eine allgemeine Begriffsbestimmung oder generelle Untersuchung des Gesamtphänomens der Renaissance und beschränkt sich auf die Diskussion eines der grundlegenden Probleme, nämlich ihrer Stellung zur Antike. In der Tat scheint gerade die Untersuchung dieser Frage das entscheidende Moment für unsere Stellung zur Renaissance zu sein. Ist nämlich das Mittelalter so vollkommen antikefremd, so „unlateinisch", wie Worringer und seine Nachtreter annehmen, so besteht die von ihm postulierte Antithese zu Recht. Vermögen wir aber auch im Mittelalter ein Fortleben der Antike festzustellen, gleich einem mehr oder weniger unterirdisch verlaufenden Strom, so kommen wir zu der bescheideneren Erkenntnis, daß nun einmal unsere ganze westeuropäische Kultur ein Kind der Antike ist und sich dieser grundlegende Einfluß nur in verschiedenen Intensitätsgraden zu verschiedenen Zeiten bemerkbar gemacht hat.

Mit Recht hebt Baum hervor, daß die sogen. „Protorenaissance" eine im Mittelalter keineswegs vereinzelte Erscheinung ist. Schon lange vor derjenigen Epoche, die für uns durch S. Miniato al Monte gekennzeichnet ist, gibt es verschiedene antike Flutwellen in der mittelalterlichen Kunst. Die Anschauung vom völlig unantikischen Wesen des mittelalterlichen Schaffens ist immer noch ein Nachklang der literarischen Feststellungen Filaretes und Vasaris, die natürlich vom Standpunkt ihrer Zeit aus Gegensätzlichkeiten stärker empfinden, Gemeinsamkeiten weniger nachfühlen konnten. Stillschweigend, ja ohne besondere Betonung bleibt der antike Formenkreis doch immer das Ausdrucksmittel, die Formel auch für diese speziell mittelalterlichen Gefühlsinhalte. Allerdings nur Formel und Ausdrucksmittel, die Gesinnung, die hinter den Dingen steht, ist nun einmal

Digitized by Google

während des Mittelalters eine rein transzendentale, nicht antropomorphe. Im einzelnen weist Baum auch noch an einigen glücklichen Beispielen antike Anregung nicht formaler, sondern inhaltlicher Art für das Schaffen des Mittelalters nach, die darauf vorbereiten, daß sich auch im Mittelalter viel vom antiken Lebensgefühl erhalten hat und daß es nicht wunderbar ist, wenn sogar zahlreiche Typen mittelalterlicher Bauten in Italien die antike Überlieferung mehr oder weniger versteckt fortführen. Die Analyse dieser einzelnen mittelalterlichen Bauten, ihre Verbindung mit solchen der Früh- und Hochrenaissance und die Heranziehung der einzelnen Beispiele, insbesondere S. Andreas in Empoli, scheinen mir der wesentlichste Abschnitt der Einleitung zu sein, vor allen Dingen eine willkommene exakte architekturgeschichtliche Ergänzung zu den mehr allgemein geistesgeschichtlichen Formulierungen Dvořáks.

Für den parallelen Nachweis in der Plastik stützt sich Baum vor allem auf die Arbeiten Voeges und weist auf die Zusammenhänge der Schule von Arles und oberitalienischer Plastik hin. Mit Recht betont Baum gegenüber Weese, der in Bamberg einen „letzten" Nachhall der Antike sehen will, daß diese Behauptung nicht einmal für das nordische, aber noch viel weniger für das südliche Mittelalter gilt. Der Nachweis der formalen Tradition an Vorbildern verschiedener mittelalterlicher Plastiken stützt sich im wesentlichen auf bereits vorhandene Literatur. Ergebnis st eine Formulierung, die in ihrer Prägnanz überaus glücklich erscheint. „Der Unterschied zwischen Mittelalter und späterer Nachbildung (der Antike) ist zunächst nur quantitativ, was früher vereinzelt geschah, wird im 15. Jahrhundert allgemein. Weit wichtiger aber als der Quantitätsunterschied ist der Intensitätsgegensatz."

Ein weiterer Abschnitt des Buches, das hier nicht nachgeschrieben werden soll, beschäftigt sich mit der Beziehung des Mittelalters zu einer allgemeinen Verhältnislehre. Auch auf diesem Gebiet wirkt die Tendenz zum schematisierenden Dogma. Man weiß, wenn schon die mittelalterlichen Theoretiker in der Fixierung ästhetischer Zahlengesetze willkürlich vorgegangen sind, wie subjektiv und gewaltsam die Forschung neuerer Historiker gerade in diesem Gebiet Theorien aufstellt und mit welcher „Großzügigkeit", um einer vorgefaßten Idee willen, alle nicht in das Schema passende Architektur weggelassen oder vergewaltigt wird[1]).

(1) Typisches Beispiel hierfür etwa neuerdings die Theorien vom gotischen Vierblatt in Hermann Eicken: „Der Baustil".

Nachdem so immer wieder der notwendige Nachweis der Verbindung zwischen Antike und Mittelalter geführt ist, kommt Baum zu dem Versuch, positive Kennzeichen der Renaissance aufzustellen. Es sind dies, wie sich aus dem vorhergehenden ergibt, weder schlechthin die Wiederaufnahme antiker Formen, noch die imitativ illusionistische Absicht. „Die Kennzeichen eines Stils ergeben sich nicht aus der Feststellung seines Verhältnisses zur Wirklichkeit. Ein beträchtlicher Teil der Kunst, die Architektur, ist mit der Wirklichkeit gar nicht vergleichbar; nur aus der Anschauung der Baukunst sind daher feste Gesichtspunkte für die Anschauung auch der übrigen Künste zu gewinnen." Diese Kennzeichen sieht Baum nun in der „antropozentrischen Sensualität", d. h. in der Übertragung der sichtbaren und meßbaren Gesetzlichkeit menschlicher Maße und Gewichtsverteilungen. „An die Stelle einer überwältigenden, oft unfaßbaren Dynamik tritt eine ausgeglichene, berechnete Statik, an die Stelle gefühlsmäßiger treten ablesbar meßbare Verhältnisse". Diese Tendenz wird nun an zahlreichen einzelnen Beispielen im Gebiet der Plastik und Malerei der Frührenaissance durchgeführt. Auch für die Beziehung zur Architektur ist eben nicht die unmittelbare Nachahmung antiker Formen, sondern das Wiederinkrafttreten antiker Gesetzlichkeit entscheidend. Immer wieder können wir den Versuch zum bewußten Klarlegen der Ansichten feststellen. Bei der sonst überaus fruchtbaren Analyse der einzelnen Früh-Renaissancebauten läßt sich Baum vielleicht allzusehr von den Theorien Thierschs beeinflussen, der, zwecks Aufstellung einer antropozentrischen Renaissance-Proportionslehre, doch auch etwas zu gewaltsam die vorhandenen Architekturen durch seine eingezeichneten Liniensysteme dogmatisiert.

Alles in allem ein überaus wichtiges und geradezu entscheidendes Werk. Denn es ist Baum gelungen, nicht tausendmal Gesagtes und hundertmal Erforschtes in populärer Form zusammenzustellen, sondern durchaus Eigenes zu formen. Dieses Eigene wird vielleicht am besten durch die Feststellung umschrieben, daß sowohl in der kritischen Einleitung, wie in Wahl, Folge und Aufstellung eines inneren Zusammenhanges der wiedergegebenen Abbildungen, sich eine völlig neue Anschauung der Renaissance manifestiert, eine Anschauung, die gleichweit entfernt ist vom Renaissancismus der Generation Burckhardts, wie von der einseitigen pseudo-expressionistischen und unhistorischen Einstellung Worringers. Daß Literaturnachweis und Zusammenstellung der not-

Digitized by Google

wendigen Daten für die einzelnen abgebildeten Bauten auf der Höhe der heutigen Forschung stehen, braucht nicht besonders betont zu werden.

Paul Zucker.

HANS HILDEBRANDT: Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Groß-8°. X und 351 Seiten. 462 Abb. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt 1920 (M. 100,—).

Mit der Gründlichkeit deutscher Forscher ist Hildebrandt, man möchte sagen, an die Aufgabe seines Lebens gegangen. Denn da der vorliegende überaus gewichtige, inhaltreiche Band nur die theoretischen Grundlagen der Wandmalerei gibt und weitere, sicher nicht geringere ihm folgen sollen, so sehen wir hier allerdings ein Werk entstehen, das ein Leben fast ausfüllen könnte. Die Stuttgarter Atmosphäre, in der Hölzel lehrt und eine Reihe von selbständigen und bedeutenden Schülern herangezogen hat, war dem Gedanken der Monumentaldarstellung besonders günstig und hat zweifellos dem Unternehmen Anstoß und Förderung verliehen, wie denn Hildebrandt sich ja auch auf praktische Beispiele, die von Stuttgart ausgingen, berufen kann (wie auf Brühlmanns und Pellegrinis Fresken), wenn er hoffnungsvoll das Thema der Wandmalerei als ein höchst aktuelles bezeichnet. Wir wollen mit ihm hoffen, daß unsre Zeit nicht nur imstande ist, monumentale Aufgaben in neuem Sinne zu lösen, sondern daß sie auch die Mittel dazu finden wird. Vorläufig sieht es nicht danach aus, daß auch nur die notwendigen Bauten errichtet, geschweige denn, daß sie mit Wandgemälden geschmückt werden könnten. Aber man muß sein Ziel hoch stecken und alles daran setzen, die Epoche daran glauben zu machen; und aus dieser großen Gesinnung heraus, die dem mächtigen Buche ihren Geist lieh, muß man es betrachten und dazu bedenken, daß es völlig in der Vorkriegszeit wurzelt, wo man freilich mehr Recht hatte, an eine Ausbreitung monumentaler Bedürfnisse zu denken.

Der umfänglichen Solidität und Gründlichkeit des Bandes (den man nicht in den Händen halten kann!) entspricht aber auch eine klare und flüssige Sprache; der eingehenden Systematik und Lückenlosigkeit eine große Einfachheit und Übersichtlichkeit in der Gliederung. Man sieht sofort, worum es sich handelt, und wird von einer weitausholenden Begriffsgründung von Kunst im allgemeinen — deren Gleichnischarakter der Religion zur Seite gesetzt wird — zu dem Wesen des Wandbildes und seiner Unterscheidung vom Tafelbilde geführt. Dessen Doppelstellung führt dann zunächst zur Zerlegung der Untersuchung in die Aufbauelemente des Bildes und in die der Wand, die gesondert nacheinander behandelt werden, als analytische Basis jener Einheit „Wandgemälde", deren Sinn in der Durchdringung und Unlösbarkeit der zwei Elemente besteht, und deren Untersuchung der größere, zwei Drittel des Buches umfassende Teil gewidmet ist. Den Kernpunkt und Hauptteil der gesamten Untersuchungen bildet der Abschnitt über die Angliederung des Wandgemäldes, in dreifacher Hinsicht: nach geistiger, formaler und Raumwerte schaffender Einordnung des Bildgefüges. Die Unterschiede von monumental und dekorativ, die Stofffrage, die Probleme von Raumdarstellung, Perspektive, Flachmalerei, Illusionismus werden nach allen Richtungen und mit Befragung aller Zeit- und Rassenstile geprüft und ihre Gesetze mit einer wohltuenden Objektivität untersucht, auch da, wo die Resultate unserm heutigen Stilempfinden zu widersprechen scheinen. Daran schließen sich die wichtigen Spezialkapitel über Decken- und Gewölbemalerei, Fassadenmalerei, Techniken, Ergänzungskünste wie Glasgemälde, Wandteppich, Intarsia, Fußbodenmosaik, so daß es schlechthin wohl kein Gebiet der Wandmalerei gibt, das Hildebrandt hier nicht erschöpfend dargestellt hätte. Mehr als flüchtigste Inhaltsübersicht zu geben, ist unmöglich, weil hier wirklich eine teppichartige Gleichmäßigkeit und Schönheit der Behandlung sich über alle Probleme breitet und sie klug, durchdacht, mit objektiver Klarheit darstellt. Zwar keine Anweisung zum Freskenmalen, wohl aber Anregungen fruchtbarster Art sind die Folge; nicht bloß, sich in das unermeßliche Gebiet des Monumentalen forschend und genießend zu vertiefen, sondern auch bei künstlerischer Betätigung sich vor Mißgriffen zu hüten, unumstößliche Gesetze nicht zu verletzen. Von einem Schulmeisterton ist dabei nirgends die Rede, vielmehr alles in frische Anschaulichkeit gekleidet.

Ein unschätzbares Hilfsmittel bietet der illustrative Teil in Gestalt von 460 Abbildungen, worunter sich 266 Hilfskonstruktionen des Verfassers finden. Man mag sagen, daß solche gewissermaßen nur für den Anfänger berechnet seien; so wird sich doch niemand ihrer raschen Überzeugungskraft entziehen können. Das Material der Wandbilder ist in reicher Fülle den schönsten Werken aller Zeiten und Völker entnommen, und man lernt allein schon aus ihrer Betrachtung die Ewigkeit und Schlichtheit der Monumentalgesetze begreifen und die Verwandtschaft aller innerlich großen

Digitized by Google

Kunst. Ihr Format ist zum größten Teil genügend, oft sehr stattlich, wo die Reproduktion ganzseitig ist. Wie denn überhaupt die Ausstattung des Buches nichts zu wünschen übrig läßt in Güte von Papier, Druck (eine prachtvolle große Antiqua), Einband und in Klarheit der Abbildungen.

Ein umfänglicher Apparat von nicht weniger als drei Registern und einem großen und vollzähligen Literaturverzeichnis erhöht den wissenschaftlichen Wert des Buches bedeutend. Man ist dem Verfasser für diese Mühe lebhaften Dank schuldig und weiß demgegenüber die Zurückhaltung durchaus zu würdigen, die er sich in Anmerkungen auferlegt hat; so daß wirklich der ganze ungeheure Stoff restlos in den fließenden Text verarbeitet ist.

Paul F. Schmidt.

WOLDEMAR v. SEIDLITZ: Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit. I. Buch. 1464—1541. Mit 20 Tafeln und 10 Textabbildungen. 136 S. gr. 4°. Dresden 1920. Im Kommissionsverlag der Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha v. Baensch-Stiftung. Preis 30 M.

Nach Abschluß des sächsischen Inventarisationswerkes durch Cornelius Gurlitt legte im Juli 1920 der Generaldirektor der ehemaligen Königlichen Sammlungen in Dresden das erste Buch der als zwei stattliche Bände geplanten Geschichte des albertinischen Sachsens mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Kunst vor. Beginnend mit der Regierungszeit Herzog Albrechts soll das Werk mit August III. abschließen und die sächsische Kunst in einer Form und auch hinsichtlich des Umfanges so behandeln, wie die Entwicklung der Kunst der Landeshauptstadt und das Verständnis der einzigartigen Sammlungen Dresdens es erfordern.

Auf breitester kulturgeschichtlicher, politischer und kirchenhistorischer Grundlage entwickelt v. S. die Vorgeschichte bis 1464, deren Kunstblüte nicht zuletzt auf die reichen Silberfunde und die Entfaltung des erzgebirgischen Bergbaues in Freiberg, Annaberg, Chemnitz und Zwickau zurückzuführen ist. Ermisch, Knebel, Flechsig u. a. haben dafür reiche urkundliche Belege und kunstgelehrte Untersuchungsergebnisse schon früher beigebracht, die v. S., noch durch reiche geologische-mineralogische Kenntnisse vertieft. Goldschmiedearbeiten und kostbare Erzeugnisse der Toreutik aus dem 14. Jahrhundert im „Grünen Gewölbe“ und dem Historischen Museum zu Dresden belegen die vielseitige, künstlerisch vollendete Edelmetall- und Halbedelstein-Verarbeitung durch die Goldschmiede, die hervorragende Technik der Plattner und Schwertfeger in dieser Zeit. Ein hochentwickeltes Münzwesen und somit ein wohlorganisierter Handel haben die Grundlage des sächsischen Reichtums, Macht und Ansehen, Wohlstand und Kunstpflege jener frühen Epoche begründet und gefestigt.

Nach der Teilung von 1485 und unter Albrecht dem Beherzten treten Freiberg, Meißen und Dresden mehr und mehr in den Vordergrund dieses weiten mitteldeutschen Gebietes. Als wichtigstes baugeschichtliches Ereignis dieser Zeit ist die Erbauung der Albrechtsburg in Meißen anzusehen, worüber insbesondere Gurlitt 1920 im 39. Bande des Inventarisationswerkes grundlegende Forschungen veröffentlicht hat. Auch in dieser Epoche zeigen die im „Grünen Gewölbe“ zu Dresden erhaltenen köstlichen Erzeugnisse der Kleinkunst gediegenste, mustergültige Materialverwertung und feinfühligen Formenreichtum. Das von v. S. pg. 50 erwähnte gestickte Antependium der Pirnaer Kirche im Sächsischen Altertumsmuseum (Kat. Nr. 70) wird von ihm als eine niederländische Arbeit der gotischen Blütezeit bezeichnet. Ref. hält dagegen ein Werk des böhmischen „Meisters des Hohenfurter Heilscyklus“ um 1360 für das Vorbild des vielleicht im Nonnenkloster zu Riesa oder Seußlitz gestickten Altarvorhangs. Als Donator kommt ein Mitglied der böhmischen Familie v. Volckrah in Frage. 1382 wurde er vom Bischof Nikolaus von Meißen dem Pirnaer Dominikanerkloster gestiftet. Unter der langjährigen Regierung Herzog Georg des Bärtigen wird dann Dresden zum Schauplatz des Kampfes gegen die Reformation, deren Entwicklung v. S. in breit angelegter kulturgeschichtlicher Betrachtungsweise in ihrem Einfluß auf die Renaissance in Sachsen schildert. S. ist hier nicht der Gefahr entgangen, von seinem eigentlichen Thema in die Ferne abzuschweifen und nicht von der Kunst in Dresden sondern um die Kunst herum zu sprechen. Auf 28 Seiten wird die Landesverwaltung, Entfaltung des erzgebirgischen Bergbaues, die weitere Entwicklung des Münzwesens, die kirchenpolitische Stellung Sachsens u. a. geschildert, während der kunstgeschichtliche Teil knapp 15 Seiten umfaßt. Angesichts der wertvollen, wenn auch spärlichen Bau- und Kunstdenkmale aus dieser Zeit wäre eine weniger eklektische, kunstgeschichtlich und stilpsychologisch intensivere Würdigung derselben auf Kosten der zu extensiven kulturgeschichtlichen und politischen Behandlung des Stoffes vorzuziehen gewesen.

Digitized by Google

Das baugeschichtlich wichtige Eindringen der Renaissanceformen, das beispielsweise am Georgentor des Dresdner Schlosses die Übergangsperiode von der Spätgotik zur Renaissance dokumentiert, ist auch in den Städten am Nordabhang des Erzgebirges, wie Annaberg, festzustellen, nachdem eine plastische Fabulierlust sondergleichen die spätgotischen Stilelemente schließlich verwildern ließ. Hier vermißt man bei v. S. besonders ein näheres Eingehen auf stilistisch bemerkenswerte Werke, oder doch wenigstens reichlichere Literaturnachweise, die in einem zusammenfassenden, die geschichtliche Entwicklung einheitlich darstellenden Werke am Platze sind. So wäre über die pg. 71 erwähnte „Schöne Thür" in Annaberg Oswald Schmidt: Die St. Annenkirche zu Annaberg (Leipzig 1908) zu befragen gewesen, für die „Tulpenkanzel" des Freiberger Domes Wolfgang Roch (Neues Archiv f. sächs. Gesch. Bd. 39 pg. 139), für die Grabplatten im Meißner Dome Hubert Stierlings u. a. Vischer-Studien in den Monatsheften für Kunstwissenschaft. Aufschlußreich ist auch Leo Bönhoffs Aufsatz im Neuen Sächs. Kirchenblatt (XXIV 1917) über den Ehrenfriedersdorfer Altar in der Dresdner Gemäldegalerie. Die von v. S. pg. 73 erwähnten angeblich Lindenthaler Schnitzfiguren stammen, wie Eduard Flechsig nach J. F. zu Backnitz: Skizze einer Geschichte der Künste in Sachsen (Dresden 1811) pg. 14 einwandfrei nachgewiesen hat, aus Zeitz, und sind von dem „namhaften und ehrbaren" Pankratius Grueber in Großenhain 1520/21 gefertigt worden, der Seifersdorfer Altar (pg. 73) und stilistisch erwandte Werke sind von Jörg Maler zu Dippoldiswalde (1508—1534 urkundlich nachweisbar) geschaffen worden, wie Konrad Knebel glaubhaft gemacht hat.

In der Auslese aus der nach meiner Cranach-Bibliographie 128 Nummern umfassenden Cr.-Literatur vermißt man bei v. S. Friedländers Aufsatz in Thieme-Beckers Künstlerlexikon und in Doering und Voß: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen (Magdeburg 1904, pg. 6 ff.), sowie die ausgezeichnete Cranach-Monographie Wilhelm Worringers oder diejenige auf reicher Literaturkenntnis beruhende Curt Glasers. Cranachs Familienname ist weder Sonder (Joannes Sonder Cronacensis = Hans Cranach?) noch Moller oder Müller gewesen, sondern Lucas Moler von Kronach war die übliche Schreibweise für alle Maler jener Zeit: Rufname, Beruf, Geburtsort. Aus der Zeit Georg des Bärtigen hat sich übrigens noch genug erhalten, um an Stelle einer Vermehrung der schon genügend umfangreichen Reformations-Literatur eine Schilderung des Erzgusses, der Teppichweberei, des Harnischwesens, der umgebildeten Schmuckformen und eine eingehendere Behandlung des Kirchen- und Profanbaues, der Tafelmalerei und Bildnerei geben zu können, und die bedeutsame Stellung der Dresdner Kunst im Rahmen der sächsischen zu kennzeichnen.

Mit der Behandlung der nur dreijährigen Regierungszeit Heinrich des Frommen und einer Beschreibung der wichtigsten Kunsterzeugnisse von 1539—1541 schließt das erste Heft der großangelegten Publikation. In dieser Stilphase ist die Synthese von gotischem Formempfinden und renaissancistischem Kunstwollen auch für die Kunst in den albertinischen Landen eine innigere geworden, bis mit dem Praeponderieren der Renaissance sich eine selbständige F rmengebung und eine bis zum Überschwang gesteigerte Lebendigkeit durchzusetzen vermag.

Was aus den kurzen kunstgeschichtlichen Abschnitten weniger klar hervorgeht, tritt in der gehaltvollen und flüssigen Darstellung der politischen und kulturellen Entwicklungsgeschichte Sachsens in dem Seidlitzschen Buche um so lebendiger in die Erscheinung. Mit Herzog Heinrich nimmt die einheitliche Entwicklung Sachsens, die zwei Menschenalter früher in der Hochgotik zu kraftvollstem Ausdruck gelangt war, ihr Ende. Reformation und Renaissance kulturell und künstlerisch einheitlich zu verarbeiten, war auch für Sachsen eine unlösbare Aufgabe. „Unter den deutschen Dynastengeschlechtern, die sich gegenüber der Geistlichkeit und dem Adel eine Vormachtstellung errungen hatten, stand Sachsen vermöge seines Reichtums in vorderster Reihe; es hätte Österreich die Führung streitig machen können, wenn es die Verbindung mit dem ihm zugefallenen Thüringen aufrechterhalten hätte."

Auf so gegebener Grundlage wird die weitere vollgültige und selbständige Kunstentwicklung Dresdens unter den Kurfüsten Moritz und August, Christian I. und II., den vier Johann Georgen, August dem Starken und August III. in den folgenden 5 Büchern dargestellt und somit ein kunstwissenschaftliches Monumentalwerk geschaffen werden, für dessen in richtiger Erkenntnis des historisch Bedeutsamen weitsichtige Förderung dem Sächsischen Kultusministerium größter Dank gebührt. Die gute typographische und illustrative Ausstattung verdient in jetziger Zeit minderwertiger Druckerzeugnisse besondere Anerkennung. Die Abbildungen bringen Waffen aus dem historischen Museum und Kostbarkeiten aus dem

Digitized by Google

„Grünen Gewölbe", sodaß auch in dieser Hinsicht das „Beschreibende Verzeichnis älterer Bau- und Kunstdenkmäler Sachsens" wesentlich ergänzt wird. Wilhelm Junius.

KURT K. EBERLEIN, Deutsche Maler der Romantik. Jena, E. Diederichs, 1920. Brosch. M. 18.—.

Der Wert des Büchleins, daß aus dem Abdruck von 7 Vorlesungen an der Karlsruher Volkshochschule besteht, steckt einzig in dem letzten Abschnitt „Kunst und Religion". In diesem, wollen wir hoffen, ist das üble Prinzip verlassen, das aus einer Rede eine Schreibe und aus der vorgelesenen Schreibe ein überzähliges Buch gemacht hat: denn hier werden schriftgemäß, wenn auch nicht immer geklärt, Gedanken dargestellt, deren Güte unmöglich in dieser Gestalt Volkshochschülern einleuchten konnte. Genug: es handelt sich da um eine sehr erfreuliche Begriffsdeutung von Nazarenertum und Romantik, die meines Wissens zum ersten Mal klar und eindeutige Trennungslinien schafft und dem s. g. Klassizismus gerecht wird. Die Nazarener deutet Eberlein als letzten Versuch einer Gemeinschaftskunst; ihnen galt es, die alten religiösen und mythologischen Symbole neu zu beleben und in Fresken darzustellen: Schicksal und Zerfall bedeutet ihnen der akademische und der malerische Historismus. Diesem Kreise der Cornelius und Overbeck gegenüber ist die romantische Schule die Erhebung der subjektivistischen Kunst, die neue Symbole schaffen wollte, im Kampfe gegen die akademisch entartete Gemeinschaftskunst, und ausschließlich auf die norddeutschen Romantikerkreise beschränkt (warum, sagt Eberlein leider nicht, wie er überhaupt auf das psychologische Wesen der Romantik sich nicht versteht). Sehr gut ist dann vor allem die Erfassung der „Klassizisten" Carstens als ersten „Frühromantikers" und die Notwendigkeit der klassizistischen Grundform bei der Entstehung der Romantik (Runge), worauf überhaupt noch kaum hingewiesen worden ist. Es freut mich dies feststellen zu können, da ich in kurzem darüber (in einer Runge-Monographie) mich ausführlich verbreiten werde.

Von dem ganzen Rest des Buches aber ist zu sagen, daß er besser unterblieben wäre. Mag sein, daß den Hörern der Karlsruher Volkshochschule ein wesentlicher Begriff von den fünf romantischen Malern durch Eberlein übermittelt worden ist. Einen Vortragscyklus dieser populären Art aber als Buch herauszugeben, verlangte eine ganz wesentlich gesteigerte Einstellung. Was man da zu lesen bekommt, sind die allerbequemsten Trivialitäten über Runge, Friedrich, Kersting, Richter und Schwind, die in keiner Weise Neues oder Beziehungsreiches bringen, und das in einer geradezu erschreckend ungepflegten Sprache, wie man sie etwa in Haacks fürchterlicher „Kunst des 19. Jahrhunderts" vorgesetzt bekommen hatte. Anbiederungen mit den Hörern, das Anpreisen von Büchern wie Richters oder Stillings Lebensgeschichten, als ob sie Eberlein eben erst habe entdecken und den Thebanern vor ihm nicht warm genug empfehlen müssen, kurz die ganze selbstgefällige „harmonische Plattheit", wie Friedrich Schlegel das nennen würde, sind schwer erträglich. Zum Glück besteht beinahe die Hälfte des Textes aus Zitaten in Prosa und Poesie, sodaß man doch immer wieder erkennen kann, daß die deutsche Sprache wirklich eine Sprache von Dichtern und Denkern ist. Paul F. Schmidt.

M. SELIGER, Kunstbetrachtung und Naturgenuß. Verlag von H. Haessel, Leipzig 1920.

Der reich belesene Autor zitiert in der vorliegenden Broschüre vielfach die Bibel, Goethe, Emerson. Aber wir fürchten: die Eingeweihten in die Kunst brauchen seinen Wegweiser durch Natur und Kunst nicht, und die Unwissenden werden die teuere Broschüre (10 M.) nicht kaufen und daher nicht lesen. Und doch enthalten die 111 Seiten neben viel Selbstverständlichem, reichlich vielen Abschweifungen vom eigentlichen Thema und manchem Trugschluß die gesunde Grundforderung nach mehr Anschaulichkeit im Schulunterricht im Gegensatz zu der heutigen Methode des Lernballastes.

Auch an der Betonung des rein Gegenständlichen in der Betrachtung der in den Schulen aufgehängten Bildwerken von seiten der Lehrer wird mit Recht vom Verfasser Kritik geübt. „Die Zusammenhänge und Abhängigkeiten der Farben, die koloristischen Reize, den Wechsel und die Verhältnisse der Formen, die perspektivischen Erscheinungen, die Kraft der Wahrheit — die ganze Kunst der Malerei — sieht der Schüler nicht, und er wird nicht zur Auffindung dieser Welt der Schönheit geführt."

Da von allen Seiten in Wort und Schrift für die Ausbildung der Anschauung in unseren Schulen zur Zeit eingetreten wird, so bleibt zu hoffen, daß diese Wünsche sich bald in die Tat umsetzen mögen. Sascha Schwabacher.

Digitized by Google

FRITZ BURGER, Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit. Delphinverlag, München.

Begabungen wie die Burgersche sind nicht ungefährlich für die Kunstbetrachtung. Wie sie befruchten, verwirren sie. Es werden allerorten die Gesetze der spez. Disziplin, die auch für die Kritik ihre Geltung haben, durchbrochen, um dem dichterischen Temperament des Verfassers Freiheit zu geben. Die Intensität des Intellekts, die primäres Werkzeug der kritischen Kunstbetrachtung ist, steht bei Burger nicht im Verhältnis zur Expansionslust der schweifenden Phantasie. Die nicht außergewöhnliche, geistige Struktur des Buches wird überschüttet und begraben unter funkelnden und sich kreuzenden Gedankenströmen.

Burgers Buch ist ein Lobgesang auf das mystisch-metaphysische Erlebnis der Kunst im Gegensatz zu der rationalistisch gewordenen Kunstbetrachtung des letzten Jahrzehntes. Postulat ist ihm wie unserer heutigen Kunstästhetik, daß der Begriff der Kunst nicht mit dem Begriff des Könnens identisch zu setzen sei. Burger wendet sich damit zugleich gegen die nun vergangene Periode der naturwissenschaftlichen Philosophie, gegen die „supranaturalistische Spekulation". Man spürt die Beeinflussung durch das Studium der Kabala, die von Burger, wie von vielen ihrer neueren Jünger aus einer Geheimwissenschaft mit fetischistischem Einschlag in mystisch-metaphysische Idealität erhoben wird. Das Gefühl, daß Kunst und Kunstbetrachtung über die Welt der von Interessen beherrschten Trieben hinauszugreifen habe, ist bei Burger immer lebendig, aber aus diesem gefühlsmäßig Erfaßten erwächst ihm keine Gestaltung, keine schöpferische Synthese, wie sie etwa Worringer gelungen ist. Widersprüche in den Fundamenten des Aufbaues, z. B. daß auf S. 12 der „Anthropologismus (sic) im Denken" verneint und auf Seite 15 eine anthropomorphe Einstellung des Geistes „nach dem Titanensturz der Naturwissenschaft" gefordert wird oder daß auf der einen Seite über die rationalistische Vereinfachung der Lebensvorstellung gespottet und auf der andern Seite ein ebenso kahler, einseitiger geistig-seelischer Monismus gepredigt wird, müssen sich natürlich auch in der Entbreitung des Materials rächen.

Der lapidare Aufbau des Buches (es wird eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Psychologie der bedeutsamsten, künstlerischen Kulturen versucht) macht die größten Ansprüche an die monumentale Endgültigkeit der Ergebnisse, aber Burgers Temperament, die Anhäufung ganz allgemein gehaltener metaphysischer, oft unklarer Metaphern (wie z.B. „der Pendel der Weltgeschichte schwingt, begleitet vom ehernen Tritt des Weltkrieges, zurück"), zerstören dem Leser immer wieder das kaum gewonnene Anschauungsbild.

Im einzelnen kommen schön gegliederte und begeistert empfundene Formulierungen vor, wie in den Kapiteln über die Griechen und über das Christentum, aber seine Idee in dem entfesselten, barocken Hellenismus der Griechen die Anfänge des christlichen Dualismus zu suchen, ist wiederum ein Griff ins Ungewisse und Unbeweisbare.

Allerdings teilt die Gattin des im Feld gefallenen Gelehrten mit, daß sie das Buch in seiner ersten, noch unkorrigierten Form veröffentlicht habe. Aber das Gerüst des geistigen Gebäudes müßte im ersten Wurf noch fühlbarer sein. Es spricht nichts dafür, daß dieses Werk Geformteres zu geben gehabt hätte als die früher erschienenen Bücher Burgers, die alle an Überschwang von Gefühl und Rhetorik kranken. Man muß heute in der Kunst wie in der Kunstkritik fürchten, daß die letzten Steigerungen des Pathos abgegriffen und verbraucht werden, wenn sie oft „zum vergeblichen" ausgesprochen werden. Die Tore der Erkenntnis lassen sich nicht durch den überhitzten Willen der Emphatiker, nicht mit Schlagworten von „Kosmos", „Jenseits" und „Imanenz" öffnen, die höchste Intuition muß vom Zügel des kritischen Verstandes gelenkt und geleitet sein.

Sascha Schwabacher.

J. A. F. ORBAAN, Documenti sul barocco in Roma. (Miscellanea della R. società die storia patria, Vol VI.) Roma, nella sede della società alla biblioteca Vallicelliana, 1920. CLXVI u. 659 S. 8°. Dazu 6 Tafeln in 2°. L. 65—.

Als eine wichtige und sehr erwünschte Ergänzung zu den Quellenforschungen Bertolottis, die der Kunsthistoriker immer wieder mit Erfolg benutzt, darf die lange erwartete nunmehr vorliegende Arbeit Orbaans angesehen werden.

Der Titel „Documenti sul barocco" verspricht vielleicht mehr, als das Buch wirklich gibt, denn abgesehen von einigen Anhängen sind nur Urkunden, die sich auf das Pontifikat Pauls V. beziehen, veröffentlicht. Während nun Bertolotti sein Material nach Künstlergruppen geordnet hat, in dem Bestreben, die Einzelpersönlichkeiten durch urkundlich gesicherte Daten uns deutlicher vor Augen treten zu lassen, so daß sein ganzes Werk

Digitized by Google

das Aussehen einer Regestensammlung erhält, haben wir hier bei Orbaan den Versuch, ein geschlossenes Kulturbild eines Zeitraums lediglich in der Sprache der durch das ganze Pontifikat fortlaufenden päpstlichen Avvisi zu geben. Das Ganze will als Materialsammlung für einen künftigen Geschichtsschreiber dieser Epoche angesehen werden.

Die Darlegung dieser bei der Herausgabe befolgten Gesichtspunkte bildet den Beginn der umfangreichen Einleitung. Nach einer kurzen Charakterisierung der Pontifikate Gregors XIII., Sixtus V. und Clemens VIII., die nichts wesentlich Neues bringt, geht er zu der Besprechung der von ihm verwandten Quellen über, die sich, wie schon bemerkt, lediglich auf päpstliche Urkunden beschränken. Es sind dies der „Diario del Cerimoniere" und die sog. „Avvisi". Nach einer kurzen Auseinandersetzung über die Verfasser beider Werke werden die für die Sichtung und Auswahl des Materials befolgten Grundsätze kurz dargestellt. Damit schließt der erste Teil der Einleitung. Der zweite, über den am Schlusse dieses Referats gesprochen werden soll, beschäftigt sich mit den dem Buch beigegebenen Tafeln.

Die eigentliche Sammlung der Urkunden zerfällt in zwei große Teile und einen Appendix. Davon beschäftigt sich der erste und wichtigste ausschließlich mit dem Pontifikat Pauls V. Er hat wieder entsprechend dem Quellenmaterial vier Unterabteilungen. Den Beginn macht der „Diario del Cerimoniere" für die Jahre 1605—1621 (Arch. Vat. Miscell. arm. XII. Tom. 43/4), Diese Sammlung soll hier auf die für den Kunsthistoriker wichtigen Daten durchgesehen werden. Der Diario ergibt verhältnismäßig wenig, er ist für den Kulturhistoriker durch die Schilderung verschiedener Festlichkeiten interessant, auch der Tod verschiedener wichtiger Persönlichkeiten, z. B. des Kardinals Agucchia, wird erwähnt. Daneben hören wir sehr in zweiter Linie von der Grundsteinlegung zu der Fassade von S. Peter und von der Aufstellung der Madonnenstatue auf der Säule vor S. Maria Maggiore. Auch Künstlernamen treten uns nicht greifbar entgegen.

Die beiden nächsten Kapitel, von denen das erste auch den Titel „Avvisi" trägt, während das zweite „Notizie sulla vita artistica ed intellettuale" diese Quelle nach einer bestimmten Richtung hin ausbeutet, beschäftigen sich mit den päpstlichen Avvisi (Cod. Urbin. lat. 1073/9). Sie bieten für den Kunsthistoriker in der Tat eine überraschende Fülle von Material. In diesen Eintragungen sind ziemlich alle Arbeiten, denen eine größere Bedeutung beigelegt wurde, verzeichnet worden, und zwar so genau, daß sich an der Hand dieser Notizen die Baugeschichte einzelner Monumente fast Schritt für Schritt verfolgen läßt. Wir sehen, um etwas länger bei den Avvisi des Jahres 1605 zu verweilen, die einzelnen Stadien der Erbauung der Borghesekapelle an S. Maria maggiore, die Grundsteinlegung, wiederholte Besuche des Papstes daselbst, den Bau der Fundamente, verschiedene Geldanweisungen usw. Die Avvisi werden noch ergänzt durch Urkunden aus der Depositeria generale des Staatsarchivs, die in Anmerkungen beigegeben sind, wie es denn überhaupt das Charakteristikum des ganzen Buchs ist, daß die Noten den Text stellenweise völlig überwuchern. Hier sei z. B. auf die ausgedehnte sehr wichtige Anmerkung zu p. 50 ss. hingewiesen, die auch für eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten wie Maderna, della Porta, di Alberti, um die wichtigsten herauszuheben, eine ganze Reihe von Daten bietet.

Das Jahr 1606 läßt das rasche Fortschreiten der Arbeiten an S. Peter in einer Reihe von Eintragungen verfolgen. Auch der Streit Caravaggios mit Ranuccio Tommassini und die darauffolgende Flucht des Meisters hat sogar hier seine Aufzeichnung gefunden.

Die Notizen der Jahre 1607/11 sind geeignet, die bisher wenig bekannte Persönlichkeit des Pompeo Targone, dem Baglione, der Historiograph dieser ganzen Epoche, bezeichnenderweise eine ziemlich eingehende Biographie gewidmet hat (Vite 1733, p. 216/8), uns klarer vor Augen treten zu lassen. Wir sehen, wie er als Ingenieur und Baumeister des Papstes eine sehr bedeutende Rolle gespielt und fast bei allen größeren Unternehmungen sein Gutachten abgegeben hat. Jede einzelne Reise ist notiert, so daß sich ein förmliches Itinerar feststellen läßt.

Im Jahr 1608 wird die Grundsteinlegung der Fassade der Peterskirche ausdrücklich erwähnt. wir erfahren mehreres über den Fortgang des Baues und über die zweite große Unternehmung des Papstes, den Bau der Acqua Paola, der sich bis zum Jahr 1610 verfolgen läßt.

Besonders ergiebig ist das Jahr 1609, das Notizen über den Tod Annibale Carraccis — dessen Leichenbegängnis besondere Erwähnung findet — und Caravaggios bringt. Wir hören daneben, daß Lavinia Fontana den damals anwesenden persischen Gesandten porträtiert hat, wodurch Mancinis ausführliche Erzählung (Cod. barb. lat. 4315, f. 104 r.) bestätigt wird. Ein weiteres kunstgeschichtlich wichtiges Datum ergibt sich ferner, wenn wir erfahren, daß Cherubino Alberti

Digitized by Google

am 25. Nov. in Rom ankommt, um die Malereien in der Aldobrandinikapelle in S. Maria sopra Minerva fertigzustellen. Hier erschien der Papst am 9. März 1611, als auch Baroccios berühmtes Altarbild vollendet ward.

Außer der Nachricht von der Vollendung der Fassaden von St. Peter und der Acqua Paola berichten die Avvisi des Jahres 1912 recht eingehend über die Arbeiten in S. Maria maggiore, besonders über die Fertigstellung der Statuen, wobei der Tod Cordieris erwähnt wird. Ebenso hören wir von dem Tod Flaminio Ponzios und von der Ernennung Vansanzios zum Nachfolger (1613).

Die Nachrichten für die letzten Jahre des Pontifikats Pauls V. fließen nicht mehr so reichlich, aber auch hier ergeben sich noch wichtige Anhaltspunkte, z. B. für die Biographie d'Arpinos, sowie für die Baugeschichte des Quirinals, die auch wieder in einer langen Anmerkung durch Urkunden aus der Depositeria ergänzt wird (p. 152 n. 1).

Von den vielen in den Avvisi enthaltenen Nachrichten ist hier nur das Allerwichtigste herausgehoben worden, um eine Vorstellung von dem Reichtum dieser Quelle zu geben. Natürlich wird sich dem Forscher beim Studium des Buches durch die genauen Tagesdaten, die der Chronist immer gibt, eine Fülle weiterer Anhaltspunkte ergeben.

Der folgende Abschnitt „Notizie sulla vita artistica ed intellettuale" basiert ebenfalls auf den Avvisi (Cod. urb. lat. 1078/85). Er erweitert den Inhalt des vorigen Kapitels nach der literarischen Seite hin und enthält u. a. einige Notizen über die Ankunft Galileis in Rom. Für den Kunsthistoriker findet sich nichts Interessantes.

Die Akten der Depositeria generale (Staatsarchiv), die der vierte Abschnitt bringt, ergänzen die Mitteilungen der Avvisi in der wünschenswertesten Weise. Nur die Künstler, für die sich wesentliche Daten ergeben, seien, da ein Eingehen auf Einzelheiten zu Wiederholungen führen würde, aufgezählt. Es werden Zahlungen verzeichnet an Silla Lungo für die Statue Clemens VIII. in S. Maria maggiore, an Flaminio Ponzio, an Targone, Anweisungen an den Goldschmied Paolo Sanquirico, Zahlungen an G. B. Milanese und Niccolo Pomarancio, an den Cavaliere d'Arpino, an Lanfranco und schließlich an Domenichino.

Damit ist der wertvollste Teil des Buches abgeschlossen. Der zweite Hauptteil, der nun folgt, führt den Titel „Viaggi dei pontefici" und bringt drei Reisebeschreibungen aus verschiedenen Pontifikaten; I. den „Viaggio di Gregorio XIII. alla Madonna della Quercia", II. einen „Viaggio di Sisto V. a Civitavecchia e alla Tolfa" und III. den „Viaggio di Clemente VIII. nel Viterbese" (Ottob. lat. 2694).

Der Viaggio di Clement VIII. ist bereits von Orbaan veröffentlicht worden (Archivio della società Romana, Vol. XXXVI. 1913) und somit allgemein zugänglich. Von den beiden anderen fesselt besonders die Reise Gregors XIII. durch eine Beschreibung des Schlosses von Caprarola, die den Zustand des Baues und seiner Dekoration im Jahre 1579 wiedergibt und daher, wie auch der Verfasser hervorhebt, für die Kenntnis der Baugeschichte von großer Wichtigkeit ist (Cod. Urb. lat. 818).

Als Appendix sind die Inventare dreier römischer Kunstsammlungen beigegeben: zunächst die Sammlung Alessandrino Bonello (Cod. Vat. lat. 6063, das Inventar vom Jahre 1598), dann die Sammlung Barberini (Cod. Barb. lat. 5635 von 1631) und schließlich die Sammlung Massimi (Cod. Capp. lat. 260 vom Okt. 1677). Der Wert dieser Inventare für die Forschung — auf Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen — liegt auf der Hand.

Diese Ausführungen wollen lediglich als Referat angesehen werden, das den reichen Inhalt dieser, wie man ruhig sagen darf, wichtigsten Quellenpublikation über die Kunst des Seicentio der letzten Jahre, andeuten mögen. Der Band liest sich außerordentlich flüssig und interessant, alles Unwesentliche scheint aus den riesigen Bänden der Avvisi getilgt worden zu sein, hoffentlich nicht zu viel; aber darüber wird nur der Urkundenforscher, der das Material wirklich vollständig beherrscht, ein Urteil abgeben können. Sieht man das Buch schließlich an mit seinem ungeheuren Apparat an Anmerkungen, die, wie schon mehrfach betont, den Text an sehr vielen Stellen überwuchern, so kann die Besorgnis aufkommen, daß es schwierig sein möchte, sich in dem Ganzen zurechtzufinden. Aber es ist durch ein wahrhaft ausgezeichnetes, über 100 Seiten starkes Register, das in einen „Indice dei nomi delle persone", einen „Indice delle materie" und einen „Indice topografico" zerfällt, für eine leichte Orientierung gesorgt.

Es ist dem Verfasser zweifellos gelungen, ein anschauliches Bild von dem künstlerischen und kulturellen Leben des Pontifikates Pauls V. zu geben. Dies erfährt noch eine Ergänzung durch die illustrativen Beigaben. Orbaan reproduziert, um einen Begriff von der Entwicklung des Stadtbilds von Sixtus V. bis auf Paul V. zu geben, eine Vedute und zwei Stadtpläne.

Das Rom Sixtus V. wird durch das Fresko der vatikanischen Bibliothek, das den Stadtplan mit

Digitized by Google

den Hauptschöpfungen des Papstes darstellt, repräsentiert (Taja, p. 446). Die ausgezeichnete Interpretation desselben durch den Autor (in dem zweiten Abschnitt der Einleitung, p. LXVIII ss.) zeigt aufs neue, wie sehr ein eingehendes Studium und eine Neuausgabe der topographischen Fresken des Vatikans lohnen würde, die ja übrigens fast alle schon in photographischen Aufnahmen vorliegen.

Der Plan Tempestas (Hülsen Nr. 84) zeigt das Stadtbild unter Clemens VIII. Allerdings wird er nicht nach dem Stockholmer Original, sondern nach einem Nachdruck bei Merian (Itinerarium Italiae, Frankfurt 1648) in zwei sehr scharfen und deutlichen Lichtdrucktafeln reproduziert.

In vier, allerdings nicht sehr klaren Tafeln wird der Plan des M. Greuter, der den Zustand der Stadt unter dem Borghesepapst verdeutlichen soll, wiedergegeben (Hülsen Nr. 162). Er wird von dem Verfasser wie auch der vorhergehende eingehend kommentiert.

Diese Beigaben — die beiden Pläne waren noch nicht von P. Ehrle veröffentlicht — sind ebenfalls besonders dankenswert und bereichern unsere Kenntnis dieser Zeit, da sie das Studium der schwer erreichbaren Originale erst möglich machen.

Wie man auch in Gegenwart und Zukunft die Leistung Orbaans beurteilen mag, so viel steht fest, daß das Buch eine der Grundlagen für das Studium der Kunst des Seicento darstellt. Man wird die „Documenti sul barocco" ebensowenig entbehren können wie die Forschungen Bertolottis.

Ludwig Schudt.

WALTER CURT BEHRENDT, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Deutsche Verlagsanstalt 1920. Mit 29 Abb.

Ein Buch, vorzüglich in die bildende Kunst der Gegenwart einführend, soweit die angewandte Kunst in Betracht kommt. Daß diese eigentlich auch die Führung in den darstellenden Künsten haben sollte, wird öfter betont. Man möchte nur wünschen, es wäre mit der führenden Macht der Gegenwart, der Großstadt begonnen worden, statt das Kunstgewerbe an die Spitze und die „Architektur" — wozu haben wir das gute Wort „Baukunst"? — in zweite Linie zu stellen mit dem Stadtbau als Schluß der ganzen Vorführung. Das Buch des Referenten, „Die bildende Kunst der Gegenwart", erschien 1907, im gleichen Jahre also, in dem der deutsche Werkbund gegründet und vollbewußt jene Bewegung durchgesetzt wurde, die 1914 zur höchsten Blüte gediehen war. Das Großstadtproblem und alles, was damit bis herunter zum letzten Bedürfnis der Kleinkunst zusammenhängt, trat, die ganze Entwicklung beherrschend, in den Vordergrund. Behrendt ergänzt also, was 1907 vorwiegend für die darstellende Kunst ausgesprochen war, nach der inzwischen bahnbrechend hervortretenden Richtung, der angewandten Kunst hin.

Der hervorstechendste Zug des Werkes ist sein Aufbau auf gesellschaftskundlicher Grundlage. Gleich die Einleitung betont diese Einstellung. Der erste Teil behandelt das Kunstgewerbe und sucht einführend die verschiedenen Richtungen, die sich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts geltend gemacht haben, herauszuarbeiten. Dann wird die neue Form und der kaufmännische Betrieb besprochen. Schon in diesen Abschnitten würde Referent wünschen, den maßgebenden Entwicklungsgedanken mehr betont zu sehen: Weg mit aller naturnachahmenden und die ältere Kunst nachbildenden Gestalt; bestimmend sollen allein die Werte der Form: Maße, Raum, Licht und Farbe sein. Der zweite Teil über Baukunst behandelt wieder zuerst die Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts, den Gegensatz von Akademie und Ingenieurwesen und geht dann die einzelnen Schaffensgebiete: Bürgerliche und öffentliche Baukunst, die Bauten des Welthandels und Weltverkehrs, endlich die Stadt als Bauaufgabe durch. Der Leser wird durch die Fülle von Beobachtungen in Atem gehalten. Das Buch ist kein Reden über die Dinge, sondern ein Vorführen der Denkmäler selbst als Zeugen für das blühende und vielversprechende Leben vor 1915. Es kann jedem Suchenden wärmstens empfohlen werden.

J. Strzygowski.

BENGT THORDEMAN, „Alsnö Hus". Ein schwedischer Palast des Mittelalters in seinem kunsthistorischen Zusammenhang. Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1920 (schwedisch).

Diese Doktordissertation der Universität Upsala überragt weit den Rahmen der gewöhnlichen Arbeiten dieser Art. Sie geht aus von Ausgrabungen, die seit 1916 an der Stätte von Alsnö (jetzt Hovgarden) auf der Insel Björkö im Mälarsee ausgeführt wurden. Man fand die Grundmauern eines Saalbaues, zwei durch einen Gang verbundene Nebenräume u. a. Bauart, Formziegel und Zierat sind die gleichen wie an der Domkirche von Strängnäs und anderen Bauten des 13. Jahrh. Das stimmt mit den geschichtlichen Nachrichten.

Digitized by Google

Der wertvollere Teil des Buches ist die vergleichende Verarbeitung dieses Tatsachenstoffes. Thordeman stellt zunächst den Typus der nordisch-englischen Halle fest, der ein dreischiffiger eingeschossiger Längsbau war und hält ihn zusammen mit dem zweischiffigen Breittypus des Kontinents, wie er aus Goslar, Dankwarderode, der Wartburg und Gelnhausen bekannt ist. In der Ursprungsfrage geht er aus von den karolingischen Palastspuren in Aachen, Nymwegen und Ingelheim und findet in Mschatta, Kasr-Ibn-Wardan und anderen syrischen Palästen den Trikonchos, das heißt den Saalbau mit drei Absiden vorgebildet. Als Vermittler zwischen Ost und West sucht er den Theodorichspalast in Ravenna hinzustellen, der wahrscheinlich wie Aachen eine Vermischung des hellenistischen Perystilbaues mit dem syrischen Blockbau war. Ein eingeschobenes Kapitel beschäftigt sich mit der Palastkapelle.

Die geschichtliche Entwicklung wird nun so geschildert, daß in Aachen zum Orientalisch-hellenistischen in der Querorientierung germanischer Einschlag kommt. Der ottonische Palast setzt die Entwicklung des karolingischen fort, doch ist mit Nebeneinflüssen zu rechnen, z. B. mit dem Typus der Lorch-Halle. Die Lauben, die man gerne als etwas Bodenständiges ansieht, hält der Verfasser dagegen für eine volkstümliche Entwicklung der cancellorum solari karolingischer Pfalzen und sucht dies am skandinavischen Speicherbau besonders nachzuweisen. Mit Liebe verweilt der Verfasser bei Benno von Osnabrück, dem er auf Grund der Ulrichskapelle in Goslar Einflüsse auf die kölnischen Kirchen zusprechen möchte.

Im Schlußkapitel wird Alsnöhus als Vertreter des kontinentalen Palastes in Verbindung mit anderen skandinavischen Baudenkmälern gewürdigt.

Die Beschaffenheit des Stoffes bringt es mit sich, daß der Verfasser viel mit Hypothesen arbeiten muß, die nicht ohne Widerspruch bleiben werden. Doch wird jeder diesen mit viel Sachkenntnis gemachten Versuch einer Zusammenfassung dankbar anerkennen. J. Strzygowski.

OTTO FISCHER, Chinesische Landschaftsmalerei. 174 S. und 51 Taf. Verlag Kurt Wolff, München. Preis geb. M. 80.—.

Der erste Hauptabschnitt des Werkes gibt die historische Entwicklung der chinesischen Landschaftsmalerei im Umriß, während die beiden anderen Abschnitte die Formen und die Bedeutung landschaftlicher Darstellung behandeln.

Aus der geschichtlichen Betrachtung ergibt sich, daß die Entdeckung der Landschaft in künstlerischer Hinsicht bei den Chinesen erheblich früher geschah als in Europa, wenn wir uns dieser Tatsache auch erst neuerdings bewußt geworden sind. Besonders hervorzuheben ist, wie Sinn und Auffassung der Landschaft, ihre Seele, wie der Chinese sagt, aus einer uralten, in der Volkspsyche festwurzelnden Naturreligion, einer Art Pantheismus, ferner aus der früh entwickelten Philosophie und endlich aus der feinen lyrischen Poesie der alten Chinesen hervorwächst. Die historische Entwicklung der Landschaftsmalerei wird dann im einzelnen von den ersten Anfängen an verfolgt. Ein wesentliches Element für ihre Entstehung bedeutet die Landkarte, worauf bereits früher von anderer Seite aufmerksam gemacht worden ist. Bildrollen, die Makimono der Japaner, welche Landschaften darstellen, dienten wohl ursprünglich topographischen Zwecken und wurden erst später unter der Hand wirklicher Künstler zu Gemälden im eigentlichen Sinne.

Die erste Blüte der gesamten, wie auch der landschaftlichen Malerei in China, finden wir im 8. Jahrhundert, zurzeit der T'ang-Dynastie. Hier ist besonders Wu tao tse zu nennen (um 700—750), dessen großangelegte Wandmalereien legendarisch gerühmt werden, daneben Wang wei, der um dieselbe Zeit lebte und als der Begründer der sog. südlichen Schule gilt, der eine weichere, romantische Malweise eigen ist, im Gegensatz zu der klassischen, härteren Schule des Nordens. Sehr wichtig sind ferner für das Verständnis der Malerei dieser Periode die im Schatzhaus zu Nara in Japan im 8. Jahrh. deponierten Kunstschätze, die neuerdings veröffentlicht worden sind.

Der Höhepunkt chinesischer Landschaftsmalerei fällt in die Zeit der Sung-Dynastie, um das 11. bis 13. Jahrh., die darauf folgende Periode, das 14. bis 16. Jahrh. etwa, stellt nur einen Nachklang dieser großen Zeit dar, während dann ein stetig abwärtsführender Verfall der Kunst einsetzt, bis zum kläglichen Ende in der Gegenwart. — Als die bedeutendsten Landschafter der Sung-Periode sind wohl Hsia-Kuei, Liti, Li Ch'êng, Chao'ta-nien, Kaiser Hui tsung (1101—25), Liang K'ai, Ma yüan, Mu chi und Chü jan anzusehen, deren Werke z. T. eingehender analysiert und in guten Abbildungen vorgeführt werden. Vergeistigung ist der Hauptcharakterzug dieser Periode, dementsprechend wird die Monochromie, die Schwarzweiß-Malerei das Ideal, ferner die Konzentration auf das Wesentliche, daher eine skizzenhafte Behandlung der Sujets, die unserem Empfinden oft fernliegen mag,

Digitized by Google

demjenigen jedoch, der sich näher mit dieser Art beschäftigt, unendlich reizvoll zu werden vermag. „Die vollkommenste Einheit von Anschauung und Vergeistigung ist das Kennzeichen dieser reinen und höchsten Blüte der Malerei."

Unter der Mongolenherrschaft erlebt die Landschaftsmalerei, wie gesagt, noch eine Nachblüte, bald aber beginnt der Manierismus, ein bewußtes Betonen des Symbolischen gegenüber dem unbewußt-großen Schauen der Sung-Meister, ein Virtuosentum entsteht, das in der Ming-Epoche fortgesetzt den Verfall in der Neuzeit einleitet. Aus dieser Zeit sind als besonders bekannte Meister hervorzuheben Kao jan-hui, (Kao K'o-Kung?), T'ang yin, Ch'ou ying, Hsien Chin, Chang Lu u. a. m. — Das dekorative Element tritt in der Mingzeit erheblich in den Vordergrund, mit ihm erwacht aufs neue die Farbenfreudigkeit, die der Verinnerlichung den Rest gibt, indessen noch manches liebliche Genrebild hervorbringt.

Der zweite Abschnitt behandelt die Probleme der künstlerischen Formbildung in der chinesischen Landschaftsmalerei. „Berg und Wasser," shanshui, ist der Ausdruck für Landschaft, Felsen und Bäume sind ein Hauptelement derselben; die Darstellung von Bergen, Gewässern, Raum und Luft, sowie die Gesamtkomposition werden hier eingehend und sachkundig erörtert. Besonders interessiert uns die Frage der Perspektive. Plastik und Tiefenwirkung werden vom chinesischen Künstler nicht erstrebt, es gibt keinen einheitlichen Augenpunkt des Bildes, auch keinen Horizont, ebensowenig wie es hier Spiegelungen und Schlagschatten gibt. Die Linearperspektive ist eine andere als bei uns, denn die chinesische Malerei „kennt den Raum in unserem Sinne überhaupt nicht," sie wirkt flächenhaft und will in und mit der Fläche wirken. Das Problem ist vielmehr die Wiedergabe atmosphärischer Erscheinungen, die den chinesischen Meistern oft erstaunlich gelingt, eine Perspektive der Luft. Fern in der Atmosphäre schwimmen und wogen gewissermaßen die Teile der landschaftlichen Szenerie, die mehr mit der Seele als mit dem berechnenden Auge zu schauen ist. Ein bestimmter Rhythmus, ein eigenartiges Helldunkel, suggestive Linienführung, eine gewisse Polarität der Bildteile ist für diese Schöpfungen charakteristisch und verleiht ihnen Leben und Bewegung.

Der dritte Abschnitt behandelt den Zusammenhang von Bild und Schrift, erörtert das Wesen der Inspiration beim Kunstschaffen und sucht der Seele der Landschaft, also der Bedeutung der Landschaftsmalerei überhaupt näher zu kommen. In der Hingabe an das Kunstwerk liegt der Weg zu seinem Verständnis.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß das vorliegende Werk einen wertvollen Beitrag zum Verständnis ostasiatischer Kunst darstellt und auch gut geschrieben ist, so daß dem Leser der an sich nicht ganz leichte Stoff in anregender Form dargeboten wird, daß ferner auch der Kenner ostasiatischer Kunst völlig auf seine Rechnung kommt und daß endlich der Druck, wie auch die sonstige Ausstattung des Werkes, namentlich die Tafeln, ausgezeichnet genannt werden können.

Dr. H. Kunike.

HANS GRABER, Piero della Francesca. Achtzig Tafeln mit einführendem Text. Basel 1920. Benno Schwabe & Co., Verlag. (Preis geb. M. 400.—.)

In seinem Vorwort erklärt der Verfasser zwar, daß sich sein Buch nicht an Kunstgelehrte, sondern an Künstler und unzünftige Kunstfreunde wende. Wer sich aber trotz dieser Einwendung auch als Kunsthistoriker mit dieser in jeder Beziehung gleich vorbildlichen Veröffentlichung auseinandergesetzt hat, muß Graber danken für diese grade wissenschaftlich sehr solide Arbeit über einen der Größten aus der Zeit der Frührenaissance, dessen überragende Bedeutung dieses Buch überhaupt erst offenbar gemacht hat. Seltsam genug, daß dieses Werk erst jetzt an die Öffentlichkeit getreten ist, nachdem selbst die soviel Kleineren aus der Geschichte der italienischen Malerei längst die ihnen gebührende Würdigung — und zwar oft über die Maßen laut und anspruchsvoll — gefunden haben. Die Gründe für diese Tatsache glaubt auch Graber nicht zu verkennen. Piero della Francesca ist vielleicht erst jetzt — im Zeitalter des Expressionismus — richtig und seinem wirklichen Format nach zu begreifen. Denn keiner von den Künstlern der italienischen Frühkunst (außer Giotto, Masaccio, Pisanello und einigen Sienesen) steht im rein Künstlerischen der Gegenwart gleich nahe wie dieser Meister aus Borgo San Sepolcro, der das Glück hatte, den modischen Strömungen nach Naturnähe nicht zu erliegen, sondern als Maler der Provinz bis zum Abschluß seines Werkes in der ursprünglichen Strenge und Herbheit zu verharren, die seinen Kompositionen jene statuarische Einfachheit verleiht, die das Ergebnis eines ganz nach innen gewendeten Künstlergeistes ist. Das Kapitel seines Buches, in dem Graber in dem eben angedeuteten Sinne den „Stil" seines Meisters erklärt, gehört zu dem Besten und Tiefgründigsten,

Digitized by Google

was uns die neuere Literatur an künstlerischer Analyse beschert hat. Frei von jeder Manieriertheit, sind die Elemente dieses Pieroschen Stils ausschließlich auf Monumentalität gestimmt. Im Rahmen einer architektonisch begrenzten Raumgestaltung werden die Figuren selbst zu Trägern und Gliedern der Komposition, getragen und in ihrer Erscheinung bedeutsam betont von den Faktoren des Lichtes, das bei Piero ebenfalls ein wichtiges Moment der Bildeinheit ist. In diesem Sichdurchdringen der einzelnen Elemente stellt die Gebärde der Menschen, gebändigt in Verhaltenheit und Strenge, zu jener letzten Wucht und Eindringlichkeit empor, die keine spätere Zeit je wieder ähnlich erreicht hat.

Doch so sehr man auch versucht wäre, gestützt auf die hier angezeigte Publikation, der Künstlerschaft eines Piero della Francesca weiter nachzugehen und diese ähnlich wie es Graber tut, vom Standpunkt des modernen Menschen aus rein künstlerisch zu durchleuchten, so wenig wollen wir verkennen, daß gegenüber dem, was Graber selbst seinem Werk als einführenden Text beigegeben, der Versuch Stückwerk bleiben würde, weil alles Wesentliche von ihm erkannt und in feinster Ausprägung bereits gesagt worden ist. Dieser Text, der sich aus einem knapp gefaßten biographischen Abriß, einem Kapitel „Die Werke" und jenem bereits hervorgehobenen Abschnitt „Der Stil" zusammensetzt, vermeidet absichtlich jede Erörterung von Fragen, die lediglich das Gebiet der engeren kunstwissenschaftlichen Forschung berühren. Graber nahm die überlieferten Tatsachen hin, ohne sie freilich kritischer Prüfung zu entziehen. Aber es kam ihm nicht darauf an, philologische Detailfragen anzuschneiden als vielmehr das Werk dieses Großen als Erlebnis in seiner Totalität zu erfassen und zu verdeutlichen. Dabei enthalten gerade die Abschnitte, die der Betrachtung der einzelnen Werke gewidmet sind, so viel an Neuem, daß sie auch ohne die hier dokumentierte vorbildliche künstlerische Beobachtungsgabe, immer als eine sehr wesentliche Bereicherung der reinen Wissenschaft angesprochen werden müssen. Auf den wundervollen ganzseitigen Tafeln dieses großformatigen Buches aber, deren schönste die zahlreichen Wiedergaben wichtiger Einzelheiten sind, steht die Kunst jenes Piero aus Borgo San Sepolcro, dessen Werk leider nur zum Teil auf uns gekommen ist und die knappe Spanne einiger dreißig Jahre umschließt, so bezwingend und wahrhaft groß grade über dem Werden unserer Kunst vor Augen, daß man dem Verfasser dieses kostbaren Buches nicht genug für seinen wohlgelungenen Versuch danken kann, endlich einen der wirklich bahnbrechenden Meister dem Bewußtsein der Gegenwart zurückgewonnen zu haben.

Will der Verlag den deutschen Künstlern, die wahrscheinlich der hohe Preis der monumentalen Ausgabe stark behindert, das Werk kennenzulernen, ein Gutes tun, dann läßt er hoffentlich dieser ersten Auflage bald eine Volksausgabe folgen, die auch in kleinerem Format und bei einem stärker reduzierten Bildanhang Tausende willkommen heißen werden. Georg Biermann.

PAUL ERICH KÜPPERS, Der Kubismus. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Der um die Pflege der neueren Kunst in Hannover hochverdiente Paul Erich Küppers hat ein Bändchen über Kubismus erscheinen lassen, das in meisterhafter Weise zeigt, wie klar, sachlich, exakt man über moderne Kunst schreiben kann, ohne expressionistisches Deutsch, und daß man trotz allem sein Thema dabei ausschöpfen und den Leser mitreißen kann. Es ist ein wirkliches Glück, daß ab und zu solche Bücher herauskommen, welche die arg in Mißkredit gekommene Kunstschreiberei rehabilitieren. Denn der Mutherismus ist wieder da, in einem neuen Mantel.

Küppers findet die Verankerung des Kubismus im Geist der Mystiker, der, tief in die eigene Brust greifend, hier das ewige über Werden und Vergehen triumphierende Sein empfindet. In jenem gesteigerten Ichgefühl, das nur sich selbst erleben kann, in jenem Zustand der Seele, in der Ich und Welt, Ich und Gott zu völligem Einklang kommen, sieht der Verfasser den Erzeugungsaugenblick sowohl der Mystik als auch der neuesten Kunst. Die Elemente des Künstlerischen haben aufgehört, das Kleid der Dinge zu geben, sie wollen nicht mehr Erscheinungstatsachen festlegen, sie sind nur noch Empfindungsträger seelischer Erregungen. Als guter Kenner der Hauptmystiker führt Küppers diese These durch, in einer Sprache, die an Eckehart entwickelt, Bilder von strömender Kraft sich baut. In den geometrischen Produkten der Kubisten, deren Ahnenreihe der Verfasser in zwangloser Folge auf Cézanne zurückführt, findet er die Ruhe nach den auf ihn eindringenden, ständig wechselnden Erscheinungen des Alltags. Hier sieht er eine Welt ohne Willkür, ohne Zufall, geläutert und einfach. Für ihn ist die Basis immer wieder eine religiöse, selbst wo es sich um die Sphäre reiner Zahlen handelt, in der die neueste geometrische Spekulation die Welt zu begreifen versucht. Diese

Digitized by Google

ganze Konstruktion hat etwas Zwingendes, dem sich der Leser kaum zu entziehen vermag.

Trotzdem hier zum Schluß noch einige Bedenken. Ist die Mystik, wie sie Küppers schildert, nicht etwas einseitig gesehen? Könnte man nicht gerade das liebevolle Eingehen auf die Erscheinungswelt in ihr finden, die Umarmung alles schlechthin Seienden, wie sie sich in der gotischen Kunst zeigt, und worauf Dvořák in seinem „Idealismus und Naturalismus" hingewiesen hat? Und weiter: stellt sich im Kubismus nicht vielleicht gerade die Negation alles Religiösen dar, nämlich die charaktervolle Selbstbejahung der ratio? Es will mich manchmal bedünken, als sei die Flucht aus der Erscheinungswelt hier doch nicht in dem von Küppers aufgezeigten Maß religiös orientiert, sondern eher eine Absage an alles Gefühl, das als Schwindel verworfen wird, wie dies beim Suprematismus konsequent durchgeführt ist. So gesehen, erscheinen die Kubisten als eminent modern. Aus der mystischen Verkleidung, in die der Westeuropäer sich ein paar Jahre eingehüllt hatte, kommt er dann wieder als derjenige hervor, der er nun einmal ist und sein muß, ob er sich's auch wegdisputieren möchte, der Rationalist.

Dies nur der leichte Zweifel am Ende der Lektüre eines ausgezeichneten Buches.

Alfred Kuhn.

VINZENZ SEUNIG: Die kretisch-mykenische Kultur. Universitätsbuchhandlung Leuschner & Lubensky, Graz 1921. 130 S. und 25 Abb. M. 17.—.

Verfasser will nichts Eigenes, Neues zu dem verwickelten Problem der kretisch-mykenischen Kultur beisteuern, sondern die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung zusammenfassen. Das ist ihm in keiner Weise gelungen. Es fehlt dem Verfasser durchaus an den nötigen Kenntnissen, er ist nicht einmal tief genug in den Stoff eingedrungen, um sich selbst ein auch nur einigermaßen klares Bild von den Kulturzuständen des östlichen Mittelmeergebietes im zweiten vorchristlichen Jahrtausend zu machen. Es fehlt ihm auch die Fähigkeit, die Resultate der wissenschaftlichen Forschung zu verarbeiten und miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Deshalb finden sich Widersprüche, sogar wo es sich um Fundamentalfragen handelt. — Die Urkreter sind Indogermanen, das wird immer wieder betont, p. 53 heißt es dann plötzlich: Die altkretischen Bauanlagen sind nicht griechisch, sondern wahrscheinlich karisch-lykischen Ursprungs, jedenfalls sind sie nicht mit Indogermanischen Bauten zusammenzustellen. — Verf. geht zudem die Fähigkeit ab, Theorien und Ansichten anderer auf ihren Wert und ihre Wissenschaftlichkeit hin zu prüfen und zu beurteilen — so folgt er z. B. vielfach v. Lichtenbergs Phantastereien — auch ist ihm nicht überall die neueste Literatur bekannt — Ed. Meyer, Geschichte des Altertums II kennt er nur in der 1. Auflage 1893, Schuchhards Akademieabhandlungen, auch Alteuropa, überhaupt nicht. Aber man soll nicht kleinlich sein; wenn das Buch imstande wäre, dem Leser ein klares, lebendiges Bild der kretisch-mykenischen Kultur zu vermitteln, ich würd's dennoch empfehlen, und wenn es noch auf dem Standpunkt stände, den die Fachgelehrten vor zehn Jahren eingenommen. Aber auch das vermag das Buch m. E. nicht zu leisten. Die Darstellungsart ist wenig geschickt, der Stil nicht gerade flüssig, das Deutsch miserabel. —

Die Abbildungen stehen in keinem Zusammenhange mit dem Texte; was in einem Buche über kretisch-mykenische Kultur eine Abbildung des Hafens von Korfu oder einer Straße von Athen oder vom Erechtheion soll, ist mir unerfindlich.

Es ist zu bedauern, daß in unserer Zeit, in der selbst die besten Bücher nur mit großen Schwierigkeiten herauszubringen sind, ein solches Buch erscheinen konnte. Keinem ist damit gedient, aber einem guten Buche wird der Lebensweg eingeengt, wenn nicht gar gesperrt. Ich halte es daher grundsätzlich für durchaus nötig, daß solche Bücher in schärfster Form abgelehnt werden, im Interesse des Käufers, wie im Interesse des Verlegers, der seine Arbeitskraft dann nur wirklich guten Büchern zuwenden wird. Und damit wäre viel gewonnen.

Aug. Köster.

OTTO GRAUTOFF: Französische Malerei seit 1914. Berlin, Mauritiusverlag 1921.

Grautoffs Reise nach Paris im Sommer 1920 wird fruchtbar in vielen Zeitschriftenartikeln und Büchlein. Wenn diese nur auch gut orientierten über das, was in Frankreich bei den Künstlern geschieht! Man hört aber doch einigermaßen deutlich den Widerhall der Audienz heraus, die Matisse dem Deutschen gewährt hat, und kann mit Bedauern feststellen, daß Grautoffs Ansichten nichts hinzugelernt haben seit 1912 und 14. Matisse und Derain: nun gut, wir wissen, daß sie führende und wirklich große Künstler sind; wußten es etwa ebensolange wie Grautoff. Aber wie stehts mit Picasso? Ist das genug, was wir durch vermittelndes Organ seines intimen Feindes Matisse

Digitized by Google

über ihn hören? Mich dünkt, hier klafft eine Lücke. Und vollends die Kubisten: da muß immer noch die leidige Phrase von ihrer Theoretik herhalten; kein Wort von der unendlichen Wandlung Légers, Gleizes, Archipenkos; kein Gedanke daran, daß hier eine europäische Entwicklung sein könnte, daß es Namen wie de Chirico, Groß, Schlemmer, Baumeister, Zrzavy gäbe, die eine Linie mit jenen verbinden könnte. Sollte man zu dem Resultate gelangen, daß dieses mit guten Abbildungen versehene hübsche Büchelchen eine Parteischrift und Wiederholung dessen sei, was Grautoff — keineswegs unwidersprochen — in deutschen Zeitschriften bereits niedergelegt habe? Aber es ist vielleicht zuviel verlangt, daß die erste Friedenstaube von diesseits des Rheines auch gleich bis zu den letzten Verästelungen, bis zur Gegenwart der Kunst vordringe, wo es so angenehm zu nisten ist bei Matisse und seinem Kreise! Paul F. Schmidt.

ALBERT NEUBURGER: Die Technik des Altertums. 2. Aufl. 570 S. mit 676 Abb. R. Voigtländers Verlag, Leipzig 1921. Geb. M. 65.—.

Daß nach zwei Jahren bereits eine neue Auflage des Buches nötig wurde, beweist, wie notwendig eine Zusammenfassung alles dessen war, was wir über die antike Technik wissen, hat aber zugleich den Übelstand im Gefolge, daß dem Verfasser nicht genügend Zeit blieb, die zweite nun auch wirklich als verbesserte Auflage herauszugeben. In seiner Besprechung der ersten Auflage rügt Feldhaus (Geschichtsblätter für Technik und Industrie Bd. 6, p. 120) eine ganze Reihe von Unrichtigkeiten, die sich noch beträchtlich vermehren ließen, die aber alle darauf zurückzuführen sind, daß Verf. trotz heißen Bemühens der Altertumswissenschaft fern steht, und daß er verschmäht hat, einen Archäologen zur Mitarbeit oder zur Korrektur heranzuziehen. Die archäologische Literatur, z. T. gerade die grundlegenden Arbeiten sind Verf. in vielen Fällen unbekannt geblieben. So kennt er z. B. nicht die Untersuchungen über die antike Bronzetechnik von Pernice (Österreichische Jahreshefte), oder über die antike Maltechnik von Reichhold (in Furtwängler Reichhold, Vasenmalerei und Reichholds Skizzenbuch griechischer Meister). Das sind Werke, die jeder Student im zweiten Semester kennt, und ohne deren Berücksichtigung eine Darstellung der betreffenden Technik nicht denkbar ist. Und was sonst an archäologischen Untersuchungen und Darstellungen übersehen ist, geht ins Maßlose. Der Techniker kann eben nicht zugleich Archäologe sein und dessen z. T. entlegene Fachliteratur eingehend beherrschen. Die Folge ist nun natürlich eine Reihe von Fehlern und Mängeln, wie sie Feldhaus rügt, dessen Ausführungen übrigens manchmal für den Kenner komisch wirken. S. 131 sagt er z. B.: „Im Abschnitt über die Zahnräder, der trotz der Wichtigkeit für den Maschinenbau recht dürftig ist, kennt N. weder meine Studie von 1911, noch den Fund römischer Zahnräder der Saalburg." Dazu ist zu bemerken, daß die angepriesene Studie von 1911 ebenso mangelhaft ist, denn den im Jahre 1900 bei der Insel Antikythera aufgefundenen antiken Mechanismus mit Räderwerk, das bedeutendste dieser Art, was uns aus dem Altertum erhalten ist (*Ἐφημ. ἀρχ.* 1910) kennt weder N. noch sein Rezensent Feldhaus, der N.'s Unwissenheit rügt. —

Die Unrichtigkeiten und Fehler setzen den Wert von N.s Buch erheblich herab, aber es wird dadurch doch nicht wertlos. Es hat unzweifelhaft seine Vorzüge, ist zu rascher Orientierung geeignet, verweist auf die einschlägige Literatur und erspart viel Zeit und Arbeit.

Wo ein wissenschaftliches Problem absolute Zuverlässigkeit, dem neuesten Stande der Wissenschaft entsprechend, erfordert, ist allerdings Vorsicht geboten, aber in solchem Falle wird man in der Regel ohnehin lieber aus der Quelle schöpfen, als aus einem Kompendium, wie es die Arbeit N.s ist und sein will. Sollte N. sich entschließen können, die nächste Auflage von einem Archäologen bearbeiten oder durcharbeiten zu lassen, so würde das Werk als hervorragend gepriesen werden können. Aug. Köster.

BIBLIOTHECA D'ARTE, diretta da Armando Ferri e Mario Recchi. Anno I. Fasc. I—IV.

I. Borromini. A cura di Antonio Munoz. 15 S. 29 Taf.
II. Domenico Feti. A cura di R. Oldenbourg. 15 S. 25 Taf.
III. Bernardo Cavallino. A cura di A. de Rinaldis. 19 S. 26 Taf.
IV. Caravaggio. A cura di Lionello Venturi. 16 S. 32 Taf.

Einzelheft L. 7.50. Abonnement auf 12 Hefte L. 75.—.

Die vier ersten Bändchen der Sammlung von Künstlern des Sei- und Settecento, die Armando Ferri und Mario Recchi herausgeben, liegen jetzt vor. Sie sind nach einem einheitlichen Plan gearbeitet: ein kurzer Text, der über die kunst-

Digitized by Google

geschichtliche Stellung des jeweilig behandelten Künstlers Aufschluß gibt, ein Oeuvrekatalog und eine kurze Bibliographie bilden den textlichen Teil, meist 15—20 Seiten stark. Ein Abbildungsmaterial von 25—30 Tafeln ist jedem Bande beigegeben.

Das Programm der ersten Serie des groß angelegten Unternehmens geht dahin, die italienischen Meister des Sei- und Settecento uns wieder näher zu bringen, also eine vollständige Terra incognita die hier zum erstenmal planmäßig von Forschern bearbeitet werden soll, die mit der Zeit und ihren Künstlern vertraut sind. Außer den hier angezeigten Bänden werden im Laufe dieses Jahres noch Arbeiten über Pietro da Cortona, Sacchi, Strozzi, Piazetta usw. erscheinen. Eine zweite Serie über die Meister des nordischen Barocks soll später folgen.

Betrachten wir die einzelnen Hefte näher, so zeigt die Arbeit von Muñoz über Borromini alle Vorzüge des Autors. Der Text ist klar und flüssig geschrieben. Ein sorgfältig gearbeiteter Katalog der Werke ist beigefügt. Die Klischees sind durchweg vorzüglich gelungen, besonders ist die Wiedergabe schwer zugänglicher und bisher wenig bekannter Monumente zu rühmen.

Oldenbourgs „Domenico Feti" vermittelt einem größeren Publikum zum allererstenmal die Bekanntschaft dieses eigenartigen Künstlers. Der Katalog der Werke beruht auf Endres-Soltmanns besonders tüchtiger Dissertation. Die Abbildungen sind gerade hier von besonderer Wichtigkeit, weil wir noch nie Gelegenheit gehabt haben, irgendwo das Lebenswerk Fetis beieinander zu sehen.

Rinaldis geht in seiner Studie über Bernardo Cavallini völlig eigene Wege. Der ausgezeichnete Katalog, der um so verdienstvoller ist, als sich die meisten Werke in schwer zugänglichem Privatbesitz befinden, stellt das recht verstreute Material zu einer klaren Übersicht zusammen, die Abbildungen, deren Beschaffung zum großen Teil sehr schwierig gewesen sein muß, unterstützen den Text in wirkungsvollster Weise.

Am wichtigsten, schon wegen der Bedeutung des Künstlers, ist Lionello Venturis „Caravaggio". Auch hier müssen die Abbildungen besonders hervorgehoben werden. Endlich einmal haben wir ziemlich den ganzen Caravaggio in einer leicht und allgemein zugänglichen Publikation vor uns und finden auch Werke wieder, die sonst fast immer fehlten. Von dem Text ist vor allem der Katalog der Gemälde hervorzuheben, der den ersten Versuch einer kritischen Sichtung der Werke darstellt. Dabei mag hervorgehoben werden, daß Venturi seine früher (in Arte Bd. XIII) gemachten Zuschreibungen nicht mehr aufrecht erhält. Von den Berliner Bildern werden nur noch der Amor als Sieger (Kat. von Posse, Nr. 369), der Matthäus (Nr. 365) und das Frauenporträt (Nr. 356) als Werke Caravaggios anerkannt. Von den Bildern in Sizilien bleiben die Geburt Christi im Museum zu Messina, die Geburt Christi im Oratorio der Compagnia di S. Lorenzo in Palermo und der Tod der heiligen Lucia in Syracus als authentisch übrig.

Diese kurzen Ausführungen mögen ein Bild von dem reichen Inhalt geben, den die Sammlung bieten wird,. Zur Mitarbeit haben sich Gelehrte der verschiedensten Nationen bereit erklärt. Druck, Schriftsatz sowie die äußere Ausstattung der Bändchen zeugen von ausgezeichnetem Geschmack, auch ist das verwandte Papier recht gut und infolgedessen die Tafeln, wenigstens zum großen Teil vorzüglich gelungen, Diese Leistung ist bei den heutigen Schwierigkeiten in der Buchherstellung hoch zu bewerten.

So wird man dem Unternehmen, das endlich einmal über die Kunst des Cinquecento hinausgeht und unsere dürftigen Kenntnisse des Sei- und Settecento zu bereichern strebt, wohl einen durchschlagenden Erfolg prophezeihen dürfen. Völlig neue Gebiete der Kunstwissenschaft sollen hier endlich den weiteren Kreisen erschlossen werden.

Ludwig Schudt.

FRANZ MARC: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. Berlin, Paul Cassirer 1920.

Man fühlt in der vorliegenden Publikation (ein Text- und ein Abbildungsband) beglückt und erschüttert die vollkommene Einheitlichkeit des Menschen und Künstlers. Einer ist hier vor seiner Zeit von der sinn- und wahllosen Kriegsmaschine hingerafft worden, der Zeugnis ablegte für die Wahrhaftigkeit und Notwendigkeit der Strömung, die wir „Expressionismus" nennen, deren lebendiger Inhalt heute schon wieder von Sensation, von nervöser Gefall- und Modesucht verschüttet ist. Des Expressionismus tiefster Anspruch, die Entmaterialisierung und Gestaltung der Erscheinungen in einer neuen Welt der verdichteten, künstlerischen Form, entspricht Marcs menschlichem Sein, das glücklich, rein und schlicht im Irdischen stand und sich dem Geistigen entgegenhob.

In manchen Briefen sucht der Künstler mit der Besessenheit, die allen Wegbereitern eigen ist, den Sinn seiner künstlerischen Arbeit: „Was hat

Digitized by Google

der schöne runde Apfel mit der Fensterbank gemein? Wenn man das Problem auf ‚Kugel und Fläche' stellt, so fällt der Begriff Apfel im Ernste weg; wenn wir aber den Apfel, den schönen Apfel malen wollen? oder das Reh im Walde? oder die Eiche?" Die Naturalisten gaben das Objekt, andere gaben ihre innerliche Welt, das Subjekt. Wenn man den Band der Zeichnungen betrachtet, die fabelhafte Melodik, in der hier Seele, Sinne und Form eins geworden sind, erkennt man, was Marc malen wollte: das Blühen der Rose, das Fühlen des Pferdes, „das Prädikat". „Wer vermag das Sein eines Hundes zu malen wie Picasso das Sein einer kubistischen Form malt?" Man kann kritisch wissen, daß niemals unsere erdgeborenen Augen erfahren werden, wie die Natur sich sieht, wie das Tier, wie die Blume, wie die Dinge das Kreißen ihres Seins erleben. Aber man kann verstehen, daß Marc, der die kleinen Rehe seines Gartens und die trächtige Mutter mit zärtlichem Vatergefühl umschloß, die uns ewig unbekannte Wesensluft dieser geliebten Tiere zu erahnen glaubte, „das Reh reht".

Die kalte Spekulation, mit der die radikalen Ausläufer des Kubismus das Naturerlebnis verleugnen, steht in schroffem Widerspruch zu Marcs instinkthaftem und bewußtem, künstlerischem Werk, „Der (Gegenstand) steckt immer drin, ganz klar und eindeutig, nur braucht er nicht immer äußerlich da und augenfällig zu sein. Ich denke viel über diese Dinge nach; sie sind im Grunde so einfach."

Dieser Mensch, der den Sinn seines Daseins immer „ins Geistige hinüberspielt", lehnt in der ruhigen Vitalität seines Wesens die Askese Tolstojs ab, die bei jenem als eine Reaktion auf das Übermaß von irdischem Verlangen zu deuten ist. „Am Ende traut er sich auch einmal nicht mehr durch einen Blumengarten zu gehen. Der erotische Witz sowohl wie die erotische Erregbarkeit und Leidenschaft sind Grundelemente des menschlichen Fühlens, die man nicht durch christliche Liebe zudecken oder abschnüren kann und darf und soll." Und er sagt von Emanuel Quint, dem Werke, in welchem Hauptmanns reine Seele sich fast über alle Kunst hinweg ausspricht, als ob er von sich selbst spräche „Durch Quints Leben geht jene abstrakt reine Linie des Denkens, nach der ich immer gesucht habe und die ich auch immer im Geiste durch die Dinge hindurch gezogen habe; es gelang mir freilich fast nie, sie mit dem Leben zu verknoten, — wenigstens nie mit dem Menschenleben. Quint hat wohl seine reine Idee manchmal mit dem Leben verknotet; daß er dabei doch rein geblieben ist, darin liegt seine göttliche Größe."

In einem großartigen Brief an seine Mutter schließlich (einen Monat vor seinem Tode geschrieben) schwingt sich das glückliche Gleichgewicht dieser reichen, schöpferischen Seele in buddhahafter Ergebenheit aus. „In meinen gemalten Bildern steckt mein ganzer Lebenswille. Sonst aber hat der Tod nichts Schreckhaftes; er ist doch das allen Gemeinsame und führt uns zurück in das normale ‚Sein'. Die Strecke zwischen Geburt und Tod ist der Ausnahmezustand, in dem es viel zu fürchten und zu leiden gibt — der einzige wirkliche, konstante, philosophische Trost ist das Bewußtsein, daß dieser Ausnahmezustand vorübergeht, und daß das immer unruhige, immer pikierte, im Ernste ganz unzulängliche „Ich-Bewußtsein" wieder in seine wundervolle Ruhe vor der Geburt zurücksinkt." S. Schwabacher.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

CURT GLASER: Lukas Cranach. Mit 117 Abbild. Deutsche Meister, herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser. (Insel-Verlag, Leipzig 1921.)

OTTO FISCHER: Chinesische Landschaftsmalerei. Mit 63 Bildwiedergaben. (Kurt Wolff-Verlag, München 1921.)

MAURICE RAYNAL: Picasso. Aus dem französischen Manuskript übersetzt. Mit 8 Kupferdrucken und 95 Abbildungstafeln nach Radierungen, Handzeichnungen, Skulpturen und Gemälden. (Delphin-Verlag, München 1921.)

K. ZOEGE von MANTEUFFEL: Hans Holbein, der Zeichner für Holzschnitt und Kunstgewerbe. Mit 71 Abbildungen.

DERSELBE: Hans Holbein, der Maler. Mit 60 Abbild. (Beide Verlag Hugo Schmidt, München.)

HANS TIMOTHEUS KROEBER: Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki. (Verlag Heinr. Staadt, Wiesbaden 1920.)

MAX OSBORN: Geschichte der Kunst. (Verlag Ullstein & Co., Berlin.)

JOS. AUG. BERINGER: Trübner, des Meisters Gemälde. Mit 450 Abbildgn. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin.)

EMIL WALDMANN: Sammler und ihresgleichen. Mit 52 Abbildungen. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1920.)

PAUL HEIDELBACH: Stätten der Kultur: Kassel. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

ATTILIO SCHIAPARELLI: Leonardo Ritrattista. Mit 40 Abbild. (Verlag Fratelli Treves, Milano 1921.)

OTTO HIRSCHMANN: Verzeichnis des graphischen Werkes von Hendrick Goltzius 1558—1617. Mit Benutzung der durch E. W. Moes † hinterlassenen Notizen zusammengestellt. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1921.)

J. J. ROUSSEAU: Die neue Heloise. Mit 24 Kupfern von Chodowiecki u. Gravelot in 2 Bänden.

VOLTAIRE: Die Jungfrau. Mit 21 Kupfern von Moreau le Jeune. (Beide im Pantheon-Verlag, Berlin.)

OTTO GRAUTOFF: Die neue Kunst. (Verlag Karl Sigismund, Berlin 1921.)

FÜHRER DER HAMBURGER KUNSTHALLE:

Nr. 1. Die Kunsthalle. Ihr Bau und ihre Einrichtung.
„ 2. Alfred Lichtwark.
„ 3. Meister Bertram und der Hauptaltar von St. Petri (Grabower Altar.)
„ 4. Die Muttergottes von Castellaun.
„ 5. Joseph Anton Koch.
„ 6. Rembrandt, Simeon im Tempel.
„ 8. Moritz v. Schwind: Nixen, einen Hirsch tränkend.
„ 9. Gottfried Schadow: Doppelstatue der Kronprinzessin Luise u. der Prinzessin Ludwig.
„ 10. Caspar David Friedrich.
„ 11. Philipp Otto Runge: Die Hülsenbeckschen Kinder.
„ 12. Ferd. v. Rayski: Das Bildnis des Herrn Benecke von Gröditzberg.

(Sämtlich gedruckt im Auftrag des Vereins von Kunstfreunden von 1870.)

AUGUST SCHMARSOW: Gotik in der Renaissance. Mit 16 Abbild. (Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1921.)

LEO BAER: Erkard Schön. Unterweisung der Proportion und Stellung der Posen 1542. In getreuer Nachbildung herausgegeben. (Verlag Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. 1920.)

Dr. HALD: Auf den Trümmern Stobis. Beiträge zur Geschichte und Geographie Altmazedoniens. Mit 62 Abbildungen u. Kartenskizzen. (Verlag Strecker & Schröder, Stuttgart.)

HANS EHRENBERG: Tragödie und Kreuz. I. Band: Die Tragödie unter dem Olymp. II. Band: Die Tragödie unter dem Kreuz. (Patmos-Verlag, Würzburg.)

Digitized by Google

W. WORRINGER: Künstlerische Zeitfragen. (Verlag Hugo Bruckmann, München 1921.)

HANS MUCH: Islamik. Westlicher Teil bis zur persischen Grenze. Mit Abbild. (Verlag L. Friederichsen & Co., Hamburg 1921.)

HEINRICH SCHENCK: Martin Schongauers Drachenbaum. Sonderabdruck aus der naturwissenschaftlichen Wochenschrift. Neue Folge. 19. Band, unter Zugabe zweier weiterer Abbild. Mit drei Tafeln. (Verlag von Gustav Fischer, Jena 1920.)

Dr. JOSEPH BERNHART: Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars. Mit vier Abbild. (Patmos-Verlag, München 1921.)

HEINRICH WÖLFFLIN: Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. Zweite vermehrte Auflage. Mit 63 Lichtdrucken und 2 farbigen Tafeln. (Kurt Wolff-Verlag, München 1921.)

DENKMÄLER des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim. Unter Mitwirkung von Albert Ippel bearb. von Günther Roeder. Mit 78 Abbild. und 16 Tafeln. (Verlag Karl Curtius, Berlin 1921.)

STÄDEL-JAHRBUCH. Herausgegeben von Georg Swarzenski u. Alfred Wolters. Mit 260 Abbildungen. Inhalt des ersten Jahrgangs:

Karl With: Chinesische Plastik in der Frankfurter Städtischen Galerie.
Hans Schrader: Die Aussendung des Triptolemos.
Rosy Kahn: Hochromanische Handschriften aus Kloster Weingarten in Schwaben.
Rudolf Kautsch: Der Dom zu Speier.
Otto Schmitt: Ein Bamberger Engel.
Edmund Schilling: Beitrag zu Dürers Handzeichnungen.
Heinrich Weizsäcker: Ein neuer Elsheimer im Städelschen Institut.
Alfred Wolters: Die Wäscherinnen von Civitella von August Lucas im Städelschen Institut.
Georg Swarzenski: Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts.

(Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Frankfurt a. M.)

GENIUS. Halbjahresschrift für werdende und alte Kunst. 1. u. 2. Buch 1920. Herausgeber Dr. Carl Georg Heise u. Dr. Hans Mardersteig. (Verlag Kurt Wolff, München.)

JULIUS SCHLOSSER: C. Fr. v. Rumohr. Italienische Forschungen mit der „Beygabe zum ersten Bande der italienischen Forschungen" und einem Bildnis. (Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Frankfurt a. M., 1920.)

RUDOLF BLÜMNER: Der Geist des Kubismus und die Künste. (Verlag „Der Sturm", G. m. b. H., Berlin 1921.)

WILHELM HAUSENSTEIN: Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters. Mit 43 Abbild. (Verlag Kurt Wolff, München 1920.)

HERMANN SCHMITZ: Die Gotik im deutschen Kunst und Geistesleben. (Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1921.)

HERMANN SCHMITZ: Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei. Herausgegeben im Auftrag des staatlichen Kunstgewerbemuseums Berlin m. Unterstützung der Orlopstiftung. Mit 158 Abbildungen. Zweite Auflage. (Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1921.)

MAURICE RAYNAL: Braque. Mit 32 Abbildungen. (Verlag Valori Plastici, Rom 1921.)

WILH. R. VALENTINER: Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde (1910—1920) in 120 Abbildungen. Klassiker der Kunst, Bd. 27. (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1921.)

E. TIETZE-CONRAT: Österreichische Barockplastik. Mit 97 Abbildungen.

LILI FRÖHLICH-BUM: Parmigianino und der Manierismus. Mit 195 Abbild. im Text und 24 Taf. in Lichtdruck. (Beide Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien.)

HUGO KEHRER: Anton van Dyck. Mit 60 Abbildungen, Briefen, Rechnungen und dem Testament des Künstlers. (Hugo Schmidt-Verlag, München.)

FRITZ v. OSTINI: Fritz Erler. Mit 140 Abbildungen nach Gemälden u. Zeichnungen, darunter 25 farb. Kunstbeilagen und Textbilder. (Künstler-Monographien Nr. 111.) (Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1921.)

Digitized by Google

EMIL SCHAEFFER: Sandro Botticelli. Ein Profil. Mit 80 Tafeln nach Gemälden Botticellis in Schnellpressenkupferdruck und 8 Tafeln nach seinen Handzeichnungen zu Dantes göttlicher Komödie in Lichtdruck. (Verlag Julius Bard, Berlin 1921.)

OTTO KÜMMEL: Die Kunst Ostasiens. Mit 168 Tafeln und 5 Textabbildungen. Die Kunst des Ostens, herausgegeben von William Cohn, Bd. IV. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

E. W. BREDT: Rembrandt-Bibel. Vier Bände mit 270 Abbildungen. Bd. I und II: Altes Testament. Bilderschatz zur Weltliteratur 4. u. 5. Bd. (Hugo Schmidt, Verlag München.)

PAUL COLIN: James Ensor. Mit 74 Abbildungen. Autorisierte Übertragung von Hans Jacob. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921.)

WILHELM BODE: Florentiner Bildhauer der Renaissance. 4. Auflage. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1921.)

A. EFROSS u. J. TUGENDHOLD: Die Kunst Marc Chagalls. Mit 63 Abbildungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von Frida Ichak-Rubiner. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1921.)

MAX J. FRIEDLÄNDER: Albrecht Dürer. Mit 115 Tafeln. (Insel-Verlag, Leipzig 1921.)

PAUL FECHTER: Das graphische Werk Max Pechsteins. (Fritz Gurlitt-Verlag 1921.)

HANS CHRIST: Ludwigsburger Porzellanfiguren. Mit 162 Abbildungen in Kupfertiefdruck nach Aufnahmen von Otto Lossen. — Bücher der Kunstsammlungen des Württembergischen Staates. Bd. I. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart u. Berlin 1921.)

E. und J. de GONCOURT: Die Kunst des 18. Jahrhunderts. I. u. II. Band. Mit 42 ganzseitigen Abbildungen. (Hyperion-Verlag, München 1921.)

ALFRED KUHN: Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. Mit 68 Netzätzungen u. 14 Strichätzungen. (Delphin-Verlag, München 1921.)

ADOLF FEULNER: Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts. Mit 38 Abb. (Hübschmannsche Buchdruckerei H. Schröder, München 1920.)

KARL WITH: Asiatische Monumental-Plastik. — Orbis Pictus, Band 5. (Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

ECKART v. SYDOW: Die Kultur der Dekadenz. (Im Sibyllen-Verlag, Dresden, 1921.)

FRIEDR. KURT BENNDORF: Robert Spies. Gedenkbuch. (Verlag Emil Richter, Dresden 1920.)

HERM. UHDE-BERNAYS: Münchner Landschafter im 19. Jahrhundert. Mit 84 Abbildgn. (Delphin-Verlag, München.)

O. KAROW: Die Architektur als Baukunst. Mit 76 Textabbildungen. (Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin 1921.)

ARTHUR KRONTHAL: Werke der Posener bildenden Kunst. Mit 13 Abbildungen und einem Anhang. (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1921.)

GUIDO HARTMANN: Ludwig Hartmann. Ein Künstlerleben. Mit 10 Abbildungen. (Max Kellerers Verlag, München 1921.)

ADOLF HACKMACK: Der chinesische Teppich. Mit 26 Tafeln, einer Landkarte und 5 Abbildungen im Text. (Verlag L. Friederichsen & Co., Hamburg 1921.)

Bd. II, 1921.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429. — Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 006 805 233
N3
M8
Vol.14
1921
ART LIBRARY